Beschreibung

der

# Kunst-Schätze

von

## Berlin und Potsdam.

Von

**Dr. F. Kugler,**

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Erster Theil.

**Berlin, 1838.**

Verlag von Carl Heymann.

Beschreibung

der

# Gemälde-Gallerie

des

# Königl. Museums

zu

# Berlin.

Von

**Dr. F. Kugler,**
Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

**Berlin, 1838.**
Verlag von Carl Heymann.

Ex
Biblioth. Regia
Berolinensi

# Vorwort.

Der Zweck des Werkes, dessen erster Band hiemit dem Publikum übergeben wird, geht zunächst dahin: den Besuchern der zahlreichen und verschiedenartigen Kunstschätze von Berlin und Potsdam einen auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Leitfaden vorzulegen; — sodann: der Erinnerung, wie an das Allgemeine, so namentlich an das einzeln Bedeutendere, nähere Anknüpfungspunkte darzubieten, und abwesenden Kunstfreunden ein übersichtliches Bild des an den genannten Orten Vorhandenen zu geben. Mit der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist der Anfang gemacht, sofern dieses Institut sich der lebhaftesten Theilnahme des grösseren Publikums erfreut und seine eigenthümliche Beschaffenheit zugleich eine nähere Verständigung über

seine wissenschaftliche (historische) Bedeutung wünschenswerth gemacht hat.*)

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin wird, was ihre gegenwärtigen Bestandtheile anbetrifft, von einigen andren berühmten Sammlungen durch reicheren Besitz an Werken eines höchsten Ranges übertroffen. Einer allmähligen Abhülfe dieses Mangels ist für die Zukunft entgegenzusehen, indem die durch Königliche Gnade angeordnete reichliche Dotirung des Museums stets neue Erwerbungen zulässig macht; und in der That sind, seit Eröffnung des Museums, die schätzenswerthesten Bereicherungen dieser Gallerie (wie aus den eingeschalteten Nummern des Verzeichnisses derselben zu ersehen) Jahr für Jahr erfolgt. Daneben aber besitzt die Gemälde-Gallerie des Museums einen Vorzug, der sie von allen ähnlichen Sammlungen auf eine eigenthümlich bedeutsame Weise unterscheidet: den nemlich, dass sie sich nicht einseitig auf diese oder jene Epochen künstlerischer Thätigkeit beschränkt, sondern dass sie die ganze Periode christlicher Kunstübung, von den dunkleren Zeiten des Mittelalters an bis in das zuletzt verflossene Jahrhundert hinab, (also nur im Gegensatz gegen die neuen Bestrebungen der Ge-

*) Gleichzeitig mit diesem ersten Bande erscheint der zweite, welcher einem ebenfalls sehr zahlreich besuchten Institute gewidmet ist. Er enthält die

Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung.

genwart), mit einem Interesse umfasst, dessen grössere oder geringere Gleichmässigkeit bisher allein durch unabweisliche äussere Umstände bedingt zu sein scheint.

Die Gemälde-Gallerie bietet somit ein zusammenhängendes Ganze, — ein bis auf wenige Punkte vollständiges und seltnes Bild der Geschichte der christlichen Malerei dar; ihre äussere Anordnung folgt den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung der Malerei und leitet somit schon von selbst den Beschauer zu einer Aufnahme dieses Zusammenhanges an. Die stufenweise Ausbildung der Kunst, ihre Blüthe, der Verfall, das Emporraffen zu neuer Grösse u. s. w. alles dies tritt uns hier in mannigfachen Beispielen entgegen, — zugleich aber, was von höherem und allgemeinerem Interesse ist: die Anschauungskraft, die Sinnes- und Gefühls-Richtung der vergangenen Tage selbst. Denn das eben ist das Grosse und Bedeutende aller Kunst, dass in ihren Werken das Leben und Sinnen der Zeit, in der sie entstanden sind, eine feste Gestalt gewonnen hat, und dass sie noch den späten Nachkommen eine geheimnissvolle und doch so klar verständliche, so unmittelbare Kunde von dem, was die Geister ihrer Zeit erfüllte und bewegte, zu geben vermögen. Dies gilt nicht blos von denjenigen Epochen, in welchen die Kunst mit vollkommener Freiheit über die Mittel der Darstellung zu schalten ermächtigt war; dies gilt auch von den beschränkteren Zeiten, in denen die Darstellungen

noch an einseitige, mehr oder weniger conventionelle Formen gebunden erscheinen: eine solche Einseitigkeit ist nicht als das starre Gesetz zu betrachten, an welchem das geistige Leben zerschellt, sie ist im Gegentheil eben nur der Ausfluss der noch erst auf einen einzelnen Punkt hingerichteten und oft in dieser Richtung um so wirkungsreicheren Bestrebungen. Eine Kunstsammlung, wie die in Rede stehende, führt also durch die Werke, welche sie vereinigt, unmittelbar die Bilder der innerlichen, geistigen Entwikkelung der Geschichte an uns vorüber; und wenn auch hier, wie überall bei geschichtlicher Betrachtung, nur die Höhenpunkte der Bildung unserem Gefühle eine wahrhafte Befriedigung gewähren, so werden nicht minder auch die dämmernden Träume aus den Tagen der Kindheit, das mächtige Ringen der lebhaft erwachten Kräfte, das kecke Spiel mit den sicher erworbenen Gütern unser Interesse, oft unsre Bewunderung in Anspruch nehmen.

Freilich ist es nicht überall leicht, die Sprache, welche diese Bilder sprechen, zu verstehen. Sie sind nur einzelne Momente aus grossen Lebensepochen, sie sind aus dem Zusammenhange, in den sie mit grösserer oder geringerer Energie eingriffen und durch den sie getragen wurden, herausgerissen. Sie sind nicht ursprünglich für eine solche Zusammenstellung, wie sie gegenwärtig einnehmen, bestimmt. Treten wir in eine Kapelle, in einen Dom, dessen hehre Gewölbe un-

ser Gemüth mit ehrfurchtsvollem Schauer erfüllen, da wissen wir, was die alten Bilder über den Altären sagen wollen; treten wir in einen fürstlichen Prunksaal, dessen bunte Wände noch von den Klängen des Festreigens zu widerhallen scheinen, da ist uns der freudige Glanz, mit welchem die Bilder von den Wänden zu uns herabblicken, nicht fremd. Und mehr noch als dies: jedes einzelne Werk der Kunst hat wiederum seine Individualität für sich, jedes will für sich beschaut und aufgefasst sein, während das Auge, über die bunte Menge des Verschiedenartigen hinschweifend, so leicht abgestumpft wird und die Fähigkeit und die Lust verliert, sich dem Einzelnen, in seiner stets eigenthümlichen Forderung, zu bequemen. Dies beides aber ist eine unumgängliche Bedingung, der wir uns bei der Anschauung von Kunstwerken einer vergangenen Zeit, — soll sie uns anders einen wirklichen Genuss gewähren, — unterwerfen müssen: wir müssen die Interessen und die Bestrebungen der Gegenwart vergessen, um uns denen der Vergangenheit willig hingeben zu können, und wir müssen das Einzelne mit derjenigen Musse betrachten, die überhaupt zur Erkenntniss einer jeden Individualität nothwendig ist. Dann gewinnen wir durch den engen Raum, den das Kunstwerk einnimmt, einen Blick in ein weites Gebiet des Lebens: dann, Schritt vor Schritt fortschreitend, werden wir auch den Fortschritten des Lebens mit stets deutlicherem Bewusstsein folgen können.

Eine solche Absicht zu unterstützen, ist, wie bereits oben bemerkt, der Zweck dieses Buches. Der Leser findet hier den reichen Vorrath der Gemälde-Gallerie nach seinen geschichtlichen Beziehungen in übersichtliche Gruppen gesondert, das Allgemeine der wechselnden kunsthistorischen Verhältnisse angedeutet, und die einzelnen Werke in ihrer Stellung zu diesen Verhältnissen, mit mehr oder minder ausführlicher Charakteristik, namhaft gemacht. Natürlich konnte bei einer Anzahl von 1232 Gemälden — dies ist der gegenwärtige Bestand der Gallerie — nicht eben erschöpfend auf alles Einzelne eingegangen, konnte Manches nicht anders als nur in der grössten Kürze berührt werden: doch lag es dem Verf. vorzugsweise eben daran, die Gesichtspunkte für die eigne Betrachtung, für das eigne Urtheil des Beschauers hinzustellen. So macht der Verf. auch keinen Anspruch darauf, dass seine Ansicht über ein jedes Einzelne als die allein gültige angenommen werden solle; das Wesentliche der Kunst ist eben nur mit dem subjectiven Gefühle aufzufassen, für dessen Richtigkeit ausserhalb desselben kein weiterer Massstab vorhanden ist. An einigen Stellen ist der Verf. von den Bestimmungen des von dem Director der Gemälde-Gallerie, Hrn. Dr. Waagen, verfassten Verzeichnisses abgewichen; zu seiner Rechtfertigung muss der Verf. sich theils auf jenes subjective Gefühl, theils aber auch auf die Gelegenheit berufen, die ihn mit einigen besonderen Punkten der Kunstgeschichte näher vertraut

gemacht. Jedenfalls dürften diese Abweichungen dazu dienen, den in der Kunstgeschichte minder Erfahrenen zu vorsichtiger Betrachtung gewisser Punkte, die theils noch minder erforscht, theils schwieriger zu erforschen sind, anzuleiten. Dass im Uebrigen der Verf. dem genannten Verzeichnisse, welches bei den Kunstfreunden längst als eine vorzügliche Autorität anerkannt ist, für die vorliegende Beschreibung vielfache und höchst wesentliche Förderung verdankt, braucht, wie es scheint, wohl kaum hinzugefügt zu werden.

In Bezug auf manche, in der folgenden Beschreibung vorhandene Bemerkungen über allgemeine oder besondre Gegenstände erlaubt sich der Verf. hier auf sein, im Jahre 1837 erschienenes „Handbuch der Geschichte der Malerei" etc. hindeuten, in welchem eine weitere Ausführung, auch im Einzelnen eine nähere Begründung seiner Ansichten zu finden sein wird. Die vorliegende Arbeit bildet gewissermaassen eine Anwendung des dort Mitgetheilten für eine Reihe bestimmt gegebener Fälle. Einige der im Handbuch gegebenen Beschreibungen vorzüglich merkwürdiger Gemälde des Berliner Museums sind hier wiederholt: doch hat sich der Verf., wo es zulässig war, bemüht, sich ausführlicher und bestimmter auszusprechen, als es früher geschehen, und dem neu Mitgetheilten ein verbessertes Gepräge zu geben. Auch sind in der Gesammt-Anordnung der vorliegenden Arbeit einige Punkte anders gestellt, als es im Handbuche

der Fall ist, um solcher Gestalt eine leichtere Uebersicht der geschichtlichen Verhältnisse zu begünstigen.

Die angehängten Schlussregister sind für den Handgebrauch dieses Buches bestimmt. Dem Inhalts-Verzeichniss ist eine Uebersicht der interessantesten Gemälde beigefügt, um den in seiner Zeit beschränkten Besucher zunächst auf die vorzüglich hervorragenden Punkte hinzuführen. Doch bemerkt der Verf. wiederum, dass, bei dem grossen Reichthume des Gesammt-Vorrathes, die Aufstellung dieser Auswahl nicht durchweg als letzte Instanz gelten kann, und dass auch für sie, mehr oder minder, der subjective Geschmack entscheiden musste.

Berlin, im Juli 1838.

Der Verfasser.

# Inhalts-Verzeichniss.

Nebst einer Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gemälde des Museums.

---


## I. Styl der byzantinischen Kunst. S. 1.

---

## II. Italienische Kunst. S. 5.

### A. Bestrebungen des 13. Jahrhunderts unter Einfluss der Byzantiner. S. 5.

---

### B. Bestrebungen des 14. Jahrhunderts und verwandte Leistungen in der früheren Zeit des folgenden. S. 7.

1. Toskanische Schulen. S. 8.

   Fiesole, Abtheilung der Gallerie: 1, no. 134.

2. Leistungen ausserhalb Toskana. S. 23.


---

## C. Neue Bestrebungen des 15. Jahrhunderts und verwandte Leistungen in der früheren Zeit des folgenden. S. 27.

1. Toskanische Schulen. S. 28.

Fra Filippo Lippi. I, no 168.
Sandro Botticelli. I, no. 195.
Cosimo Rosselli. I, no. 147.
Domenico Ghirlandajo. I, no. 188; no. 190.
Luca Signorelli. I, no. 181.
Lorenzo di Credi. I, no. 208.
Raffaellin del Garbo. I, no. 194.

2. Die Schulen von Padua und Venedig. S. 45.

Andrea Mantegna. I, no. 24.
Giovanni Bellini. I, no. 9.
Cima da Conegliano. I, no. 47.
Schule des Gio. Bellini. I, no. 55.
Vittore Carpaccio. I, no. 19.
Jac. Palma vecchio. I, no. 52.

3. Umbrische Schulen und Meister einer verwandten Richtung. S. 61.

Giovanni Sanzio. I, no. 215.
Pinturicchio. I, no. 212.
Jugendbilder Raphaels. I, no. 223; no. 225; no. 223, *a*.
Francesco Francia. I, no. 221.

4. Lombardische Künstler. S. 77.

Unbekannt. I, no. 132.
Ambrogio Borgognone. I, no. 121.

## D. Periode des 16. Jahrhunderts. Blüthe und Verfall der italienischen Kunst. S. 79.

1. Die Mailänder zur Zeit und unter Einfluss des Leonardo da Vinci (zum Theil den Uebergang aus der alterthümlichen in die freiere Kunst bezeichnend.) S. 79.

Unbekannt. I, no. 104.
Andrea Solario. I, no. 115.
Gio. Ant. Beltraffio. I, no. 249.
Francesco Melzi. I, no. 248.

2. Lombardische und toskanische Meister im weiteren Verfolg der durch Leonardo da Vinci eröffneten Richtung. S. 88.

Coreggio. I, no. 109; no. 107.
Andrea del Sarto. I, no. 253, *a*; no. 262.
Pontormo. I, no. 308.

3. Nachfolger Michelangelo's. S. 97.

4. Raphael in seiner selbständigen Entwickelung und die Nachfolger seiner Richtung. S. 99.

Raphael. I, no. 256.
Schulcopien nach Raphael. I, no. 267; no. 241.
Innocenzio da Imola. I, no. 290.

5. Verfall der Kunst in der florentinischen und in der bolognesischen Schule. S. 108.

Alessandro Allori, gen. Bronzino. I, no. 322.

6. Venetianische Schule (mit Einschluss ihre jüngeren Leistungen). S. 111.

Schulcopie nach Giorgine. I, no. 287.
Sebastian del Piombo. I, no. 301; no. 303.
Tizian. I, no. 75, *a*.
Pordenone. I, no. 82.
Bernardino Licinio, I, no. 76.
Tintoretto. I, no. 90; no. 64.
Unbekannt (vielleicht Paolo Veronese). I, no. 92, *a*.

## E. Periode des 17. Jahrhunderts. Restauration der italienischen Kunst und neuer Verfall. S. 126.

1. Eklektische Schulen. S. 127.

Annibale Caracci. I, no. 374; no. 390.
Guido Reni. I, no. 383.
Sassoferrato. I, no. 415.
Carlo Dolci. I, no. 418.

2. Naturalisten. S. 136.

Caravaggio. I, no. 404; no. 396.
Michelangelo Cerquozzi. I, no. 433.

3. Cortona und Künstler einer verwandten Richtung. S. 140.

## III. Nordische Kunst. S. 142.

### A. Deutsche Leistungen des 13. und 14. Jahrhunderts und Nachfolge derselben. S. 142.

---

### B. Leistungen des 15. Jahrhunderts. S. 147.

1. Die flandrische Schule. S. 147.

Hubert und Johann van Eyck. II, no. 1—12.
Unbekannt (vielleicht Rogier van Brügge). II, no. 19, *b*; no. 19, *c*.

2. Bestrebungen deutscher Künstler. S. 167.

Meister der Lyversberg'schen Passion. III, no. 150.

---

### C. Leistungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. S. 174.

1. Deutsche Schulen. S. 174.

Georg Pens. I, no. 295.
Hans von Culmbach (angebl.) II, no. 65.
Lucas Cranach d. ä. II, no. 69; no. 45.
Hans Holbein d. j. II, no. 75; no. 73.

2. Niederländische Schulen. S. 187.

---

**D. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und Anfang des folgenden. Die nordischen Meister unter Einwirkung der italienischen Kunst. S. 196.**

**E. Periode des 17. Jahrhunderts und einzelne Leistungen des folgenden. Neue Blüthe der nordischen Kunst und ihr Verfall. S. 208.**

1. Belgische und Holländische Portraitmaler. S. 210.

Gonzales Coques. II, no. 270, *a*.
Theodor de Keyser. II, no. 235, *a*.
Bartholomäus van der Helst. II, no. 329, *a*.

2. Schulen der Historienmalerei. S. 214.

a. Schule von Brabant. S. 214.

Peter Paul Rubens. II, no. 286; no. 294.
Anton van Dyck. II, no. 331; no. 270, *d*; no. 339; no. 270, *c*.

b. Holländische Schule. S. 226.

Paul Rembrandt. II, no. 299; no. 302; no. 297; no. 335.
Govart Flinck. II, no. 301, *a*.
Ferdinand Bol. II, no. 308; no. 270, *b*.

c. Niederländische, deutsche und französische Künstler in Nachfolge der Italiener. S. 234.

Gerhard Honthorst. I, no. 406.
Charles le Brun. I, no. 461, *a*.
Pierre Mignard. I, no. 474.
A. Raphael Mengs. I, no. 472.

3. Schulen der Genremalerei. S. 246.

David Teniers d. j. II, no. 334.
Gerhard Terburg. II, no. 278.
Gabriel Metsu. II, no. 280, *a*.
Gerhard Dow. II, no. 324.

4. Schulen der Landschaftsmalerei. S. 262.

Roland Savery. II, no. 220.
Paul Bril. II, no. 400.
Jacob Ruisdael. II, no. 355.
Aldert van Everdingen. II, no. 372.
Claude Lorrain. I, no. 420.
Bourguignon. I, no. 490, *a*.
Johann Both. II, no. 356.

5. Verbindung von Landschaft u. Genre. S. 280.

Nicolas Berchem. II, no. 360.
Joh. Heinrich Roos. II, no. 402.
Philipp Wouverman. II, no. 376; no. 377.
Gottfried Schalken. II, no. 336.

6. Seemalerei. S. 291.

Ludolf Backhuisen. II, no. 356, *a*; no. 387.
Wilhelm van de Velde. II, no. 382, *a*.
Jacob Ruisdael. II, no. 353.

7. Architekturmalerei. S. 293.

8. Thierstücke und Stilllehen. S. 296.

Franz Snyders. II, no. 440.
Wilhelm van Aelst. II, no. 439, *a*.
Joh. Fyt. II, no. 395, *a*.
Peter Nason. II, no. 454.
Joh. David de Heem. II, no. 439.
Jacob Walscapele. II, no. 395, *b*.

## IV. Spanische Kunst. S. 302.

Francisco [illegible]ran. I, no. 403, *b*.
Bart. Esteban Murillo. I, no. 403, *a*; no. 403, *c*.

## Verzeichnisse S. 307.

# I. Styl der byzantinischen Kunst.

Die byzantinische Kunst bildet die Vermittlerin zwischen der antiken und der modernen Kunst; mit ihr ist die Geschichte der letzteren zu beginnen. Sie bewahrt mannigfach die bedeutsamen und grossartigen Motive classischer Bildungsweise, wie dieselben zuerst auf christliche Darstellungen angewandt wurden; sie diente dazu, die Kunst des Occidents, als diese im zwölften und vornehmlich im dreizehnten Jahrhundert zu erwachen begann, durch Vorbilder solcher Art (nicht minder indess auch durch die Handreichung technischer Mittel) zunächst auf eine würdige Bahn zu leiten. Die frühesten selbständigen Arbeiten des Occidents sind demnach in derselben Weise ausgeführt, wie die des christlichen Orients, und oft von letzteren nicht zu unterscheiden.

An sich freilich ermangelt diese byzantinische Kunst alles wärmeren, individuellen Lebens, ihre Leistungen tragen ein mumienhaftes Gepräge, jene classischen Muster zeigen sich bei ihr nur in einer typisch wiederkehrenden Erstarrung; und vornehmlich da, wo sie ohne die letzteren zu erfinden hatte, lässt sie den Zustand einer tiefen geistigen Barbarei erkennen, welche durch theilweis vorhandene saubere Ausführung, durch den Prunk goldener Gründe und Verzierungen nicht aufgehoben wird. An dem späteren Aufschwunge der Kunst des Occidents nahm sie keinen näheren Antheil.

behielt wenigstens bis auf die neueste Zeit (in der griechischen Kirche) ihre eigenthümliche Behandlungsweise bei. Aber vielfach wurde im Occident (vornehmlich in Venedig) für griechische Rechnung und den Bedürfnissen des griechischen Ritus gemäss gemalt, so dass eben nur in solcher Art Manches von den Darstellungen einer freieren Kunst im Gewande der byzantinischen vorgetragen erscheint.

Die Mehrzahl der im Museum vorhandenen und als „byzantinisch" bezeichneten Gemälde ist der letztgenannten Klasse zuzuzählen; nur sehr wenige tragen vollständig den eigenthümlichen Charakter dieser Kunst.

Als vornehmlich wichtig ist ein, zwar ebenfalls späteres, kleines Bild anzuführen: der auferstandene Christus, welcher der Magdalena erscheint (III, No. 18). In der Figur des Christus, in der idealen, grossartig feierlichen (wenn auch nicht mehr in allen einzelnen Motiven verstandenen) Gewandung desselben, tritt hier dem Beschauer noch die vollkommenste Reminiscenz an die Darstellungen des classischen Alterthums entgegen; die Zeichnung der Magdalena lässt später italienische Motive, aus der Zeit um das Jahr 1400, erkennen.

Das musivische Brustbild Christi (III, No. 11) trägt ebenfalls ein streng byzantinisches Gepräge; die Gesichtsformen haben diejenige altüberlieferte Bildung, welche bereits sehr früh dem Kopfe des Erlösers gegeben wurde. Die rohe Technik ist ohne Zweifel durch den hohen Standpunkt, für den das Bild ursprünglich, an irgend einer Kirchenwand, bestimmt war, entschuldigt. — Einer mehr strengen Anwendung des alt-byzantinischen Styls gehören ferner an: III, No. 24 (rechte Seite des Bildes), Maria mit dem Kinde; — No. 15, ein gekrönter Christus (sehr wenig bedeutend); — vornehmlich aber III, No. 132, das Brustbild der Maria mit dem Kinde, mit kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi umgeben, ein trauriges, knechtisches Werk.

Spätere Elaflüsse zeigen die verschiedenen, in der Composition sehr ähnlichen, und hiedurch auf irgend ein bedeutsames Original zurückdeutenden, Bilder der Madonna mit

dem Kinde: III, No. 13, 17 und 24 (linke Seite des Bildes). — Ebenso die noch bewegteren und lebendigeren Gemälde desselben Inhalts: III, No. 16 und 19.

Noch specieller zeigt sich die Aufnahme und Nachahmung von Darstellungen der späteren Kunst des Occidents an einigen andern Bildern. Ausser dem schon besprochenen Gemälde III, No. 18, gehören hieher: der Christus am Oelberge III, No. 14, im italienischen Style um 1400; — die beiden grandios gezeichneten Heiligen, III, No. 133 und 135, welche entschieden in der Compositionsweise der alterthümlich venetianischen Schule (etwa eines Antonio Vivarini) gehalten sind; — der todte Christus zwischen Maria und Johannes, III, No. 134, ein Bild, welches sogar die wirkliche Copie von einem Gemälde des Venetianers Giovanni Bellini ist.

Bemerkenswerth ist eine kleine Darstellung der Kreuzabnahme (III, No. 61,*a*), welche in einzelnen Figuren etwas eigen Grossartiges, aber auch zugleich Anklänge an die italienische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts hat. Einer Inschrift zufolge ist sie von einem Angelus Bizamanus zu Otranto (in Calabrien) gemalt.

Eine Verkündigung Mariä, mit verschiedenen kleineren Darstellungen umgeben (III, No. 21), ist durch Inschrift als das Werk eines Priesters Emmanuel Tzane, und zwar als dem Jahre 1640 angehörig, bezeichnet. Die Gesammt-Composition dieses Bildes ist in der That höchst modern, obgleich in vielfachen Einzelheiten die alterthümliche Strenge des byzantinischen Styles beibehalten ist. — Moderner Zeit gehört ebenfalls endlich die Flucht nach Aegypten (III, No. 22) an.

---

Für die russische Kirche wurde mit dem byzantinischen Ritus auch die Behandlungsweise der byzantinischen Kunst angenommen. Zwei Bilder geben sich durch ihre Inschriften als russische Arbeiten solcher Art zu erkennen.

Sehr interessant ist das eine von diesen (III, No. 23), ein kleines Bildchen, welches in Miniatur-artiger Ausführung verschiedene Scenen aus dem Leben und die Apotheose der Maria enthält. Dies entspricht den, oft nicht uninteressanten Arbeiten byzantinischen Styles, welche in Deutschland und Italien um den Schluss des zwölften Jahrhunderts erscheinen und zuerst das in der todten Form neu pulsirende Leben erkennen lassen.

Das andre russische Bild (III, No. 8), eine h. Catharina, ist dagegen spät und bereits von einer flau modernen Zeichnung.

# II. Italienische Kunst.

## A. Bestrebungen des 13. Jahrhunderts

### unter Einfluss der Byzantiner.

Das dreizehnte Jahrhundert bezeichnet jene merkwürdige Periode des Mittelalters, da sich — nachdem die Architektur bereits vorausgegangen war — auch im Bereiche der bildenden Kunst ein neues selbständiges Leben über den Occident verbreitete. In Italien leuchten, vornehmlich in der späteren Zeit und um den Schluss dieses Jahrhunderts, glorreiche Namen voran; Cimabue von Florenz und Duccio von Siena sind es vor Allen; die als die Stammväter der neueren italienischen Malerei betrachtet werden müssen. Die grossartigen classischen Motive der byzantinischen Kunst wussten sie wiederum in ihrer ursprünglichen Würde und Bedeutsamkeit zu erfassen und zum angemessenen Eindrucke auf den Sinn des Beschauers durchzubilden. Strenge Majestät überall, bewegter Affect, wo es der Gegenstand erlaubte, im Einzelnen sogar bereits der Ausdruck gemüthlicher Stimmung bilden die Grundzüge ihrer Werke, bei denen freilich die Bildung der körperlichen Form im Allgemeinen nur mehr angedeutet als nach den Gesetzen ihrer Erscheinung durchgeführt ist.

Aechte Bilder dieser beiden Meister sind sehr selten. Die Gallerie besitzt zwei Gemälde, welche als „Nachahmung des Cimabue“ bezeichnet sind, freilich aber nur in sehr äusserlicher Weise an den Charakter der beiden grossartigen Madonnenbilder, die Florenz von seiner Hand besitzt, erinnern. Das bedeutendere von diesen ist eine Madonna mit dem Kinde, auf einem alterthümlichen, geräumigen Throne sitzend, und von Engeln und andern Darstellungen kleinerer Dimension umgeben (III. No. 60). — Das andre, ebenfalls ein Madonnenbild, (III, No. 12) ist von geringerer Bedeutung, hat indess in der Behandlungsweise mehr von Cimabue.

Ungleich interessanter ist ein drittes hieher gehöriges Gemälde (III, No. 7), — wie die vorigen eine thronende Madonna mit dem Kinde, mit kleineren Darstellungen auf den Seiten, — welches, wenngleich von etwas roherer Ausführung, doch bereits ein reineres Lebensgefühl erkennen lässt. In den Hauptlinien der Hauptgruppe ist hier, trotz der im Einzelnen sehr mangelhaft gebildeten Formen, ein edler, vortrefflich gemessener Schwung und plastisches Verhältniss, in dem Gesichte der Mutter, in dem Anschmiegen des Kindes an letztere eine unverkennbare Innigkeit, — welches Alles uns, wie selbst die Behandlung, auf gewisse Weise an die Richtung des freilich viel vollendeteren Duccio gemahnt. Sogar in den äusserst barbarischen Seiten-Darstellungen finden sich Reminiscenzen an Duccio's ergreifendes Pathos. (Die Angabe des Katalogs, dass das Bild dem zwölften Jahrhundert angehöre und vor Nachahmung der Byzantiner gemalt sei, müssen wir dahin gestellt sein lassen).

Verwandter Richtung gehört das Brustbild eines Engels (III, No. 43) an; doch hat dieses schon mehr Vollendung und Weichheit der Form. — Sodann ist hier ein Gemälde (III, No. 4) zu nennen, welches aus sechs auf die Geschichte des Täufers Johannes bezüglichen Darstellungen zusammengesetzt ist. Bei ziemlich roher Fassung der Gestalten und mit Goldlichtern auf den Gewändern sämmtlicher Figuren

überfüllt, zeichnet sich dies Bild doch schon durch eine lichtere Färbung, sowie durch eine freiere, naivere Auffassung byzantinischer Motive, (z. B. in den sitzenden Frauen, welche der Predigt Johannis zuhören) eigenthümlich aus. Mehrfach scheinen sich in dem Bilde bereits die Uebergänge zu der folgenden Richtung bemerklich zu machen.

## B. Bestrebungen des 14. Jahrhunderts

### und verwandte Leistungen in der früheren Zeit des folgenden.

Im vierzehnten Jahrhundert wird in der italienischen Kunst das Vorbild der Byzantiner verlassen und eine mehr eigenthümliche Weise der Darstellung ausgebildet. Eine grössere Weichheit in der Linienführung (vornehmlich in den Gewändern), eine, freilich nicht immer in den Grenzen gehaltene Zierlichkeit in der Bewegung, eine heitere Farbengebung machen sich jetzt zunächst dem Auge des Beschauers bemerklich; ein grösserer Unterschied aber beruht in dem Geiste der Darstellungen, welche sich theils in reich durchgeführter Symbolik und Allegorie, zugleich in einer naiveren Auffassung des Lebens, theils aber auch ausschliesslich in dem eindringlichen Elemente gemüthlicher Stimmung bewegen. An einer vollkommen naturgemässen Durchbildung der Form fehlt es freilich in dieser Periode ebenfalls noch, und die Gesetze, welche derselben zu Grunde liegen, beruhen, mehr oder minder, ebenfalls noch auf einem architektonisch-conventionellen Princip. Erst im fünfzehnten Jahrhundert bringt das Streben nach getreuer, naturgemässer Darstellung ein neues Entwickelungsmoment hervor; neben den Werken dieser neuen Richtung finden sich jedoch noch mannigfach solche, welche bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Darstellungsweise des vorigen festhalten.

Das Grossartige, welches der in Rede stehenden Periode angehört, kann im Allgemeinen nur aus den in Italien vorhandenen Wandgemälden, die eine genügende Ausbreitung des Gedankens verstatteten, beurtheilt werden. Kleine Staffelei-Gemälde, wie die des Museums, geben hiezu natürlich nicht eine gleich günstige Gelegenheit, und dienen zunächst, bis auf einzelne Ausnahmen, nur dazu, die mehr äusserlichen Elemente des neuen Styles zu verfolgen. Begreiflicher Weise ist es somit zugleich sehr schwer, in vielen Fällen sogar unmöglich, für die einzelnen Arbeiten dieser Art die Meister, ja auch nur die Schulen, welchen sie angehören, mit Bestimmtheit nachzuweisen.

### 1. Toskanische Schulen.

Das bedeutsamste Kunstleben zeigt sich zu dieser Zeit in Toskana, wo sich vornehmlich die beiden Schulen von Florenz und Siena unterscheiden lassen.

An der Spitze der florentinischen Schule steht Giotto (1276—1336), ein Künstler, der überhaupt auf den neuen Umschwung der Kunst am bedeutendsten eingewirkt hat, dessen geistreiche Vielseitigkeit aber vornehmlich nur aus seinen grossräumigen Werken gewürdigt werden kann. In kleineren Darstellungen tritt eine gewisse, ihm eigne Flüchtigkeit der Behandlung, sowie ein gewisser Mangel an Adel und Würde in der Bildung des Gesichtes mehr oder minder störend hervor. Hieher gehören die Gemälde, welche die Gallerie von seiner Hand besitzt.

Vollkommen sicher sind unter diesen zwei kleine Tafeln (I, No. 145 und 146), welche zu einem Cyclus von sechs und zwanzig Darstellungen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus gehören. Dieser gesammte Cyclus bildete ehedem den Schmuck der Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz und ist durch alte Ueberlieferung (bei Vasari), sowie durch Uebereinstimmung mit den beglaubigten Arbeiten Giotto's als Originalwerk des letzteren bestätigt. Die grössere Anzahl der hieher gehörigen Tafeln

wird gegenwärtig in der Akademie zu Florenz aufbewahrt. — Von den in Rede stehenden Gemälden enthält No. 145. die Darstellung eines Wunders, welches sich in Florenz ereignet haben soll und welches häufig in den Werken der florentinischen Kunst wiederkehrt: Ein Knabe, der aus einem Fenster auf die Strasse stürzt und durch Anrufung des h. Franciscus gerettet wird. Nach der naiven Weise jener Zeit, welche das Gebiet der Malerei häufig auf das der erzählenden Poesie auszudehnen versucht, sind hier die drei verschiedenen Momente der Begebenheit ohne Sonderung nebeneinander geordnet. In den Bewegungen der dargestellten Personen bemerkt man manch einen naiv charakteristischen Zug. — Das zweite Gemälde, No. 146, welches die Ausgiessung des h. Geistes darstellt, lässt über eine hohe Marmorbrüstung in das Gemach, darin die versammelten Jünger sich befinden, hineinschauen, giebt somit nur halbe Figuren und minder durchgeführte Bewegungen.

Interessanter ist ein drittes grösseres Gemälde (III, No. 2), eine Madonna mit dem Kinde, welches der Katalog als: „dem Giotto in Zeit und Art sehr nahe verwandt“ bezeichnet. In der That ist hier der heitre, weiche Vortrag der Farbe, die eigenthümliche Bildung der Gesichter, vornehmlich aber die geistreiche Freiheit in den Bewegungen von solcher Art, dass man das Gemälde wohl als einen Repräsentanten der Eigenthümlichkeiten des Meisters betrachten darf.

Von dem bedeutenden Einflusse des Giotto auf seine Zeitgenossen und von der Befolgung der durch ihn hervorgerufenen Darstellungsweise geben verschiedene Gemälde des Museums Zeugniss, welche ebenfalls in einem mehr oder minder nahen Verhältnisse zu ihm stehen, ohne dass bei denselben mit Bestimmtheit ein namhafter Nachfolger des Meisters anzuführen wäre. Dahin gehören: III, No. 29, ein Bild in grösserem Maassstabe, zwei Heilige, Katharina und Laurentius, enthaltend, welches sich dem eben besprochenen Bilde (No. 2) anreiht, obgleich es nicht eben so hervorstechende Vorzüge besitzt; — III, No. 26, Madonna auf

dem Throne, Heilige und Engel zu ihren Seiten, mit der Jahresbezeichnung 1300; — III, No. 30, eine freie Nachahmung des vorhin besprochenen Original-Gemäldes von Giotto (I, No. 145); — III, No. 3, die Grablegung der heiligen Jungfrau, ein wenig bedeutendes Bildchen; — endlich wiederum ein sehr interessantes Gemälde, III, No. 62, das Brustbild des heil. Franciscus, welches mit der eigenthümlich giottesken Formenbildung eine entschieden kräftige Behandlung und ein deutliches Streben nach Charakteristik erkennen lässt.

Der bedeutendste unter den namhaften Schülern Giotto's war Taddeo Gaddi. Die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers besteht, bei allgemeiner Befolgung der durch seinen Meister eröffneten Richtung, in einer zarteren Auffassung (die sich somit auf einen geringeren Kreis von Darstellungen einschränkt), in einer feineren Behandlung und sorgfältigeren Durchführung. Diese Vorzüge treten besonders an einem, im Museum vorhandenen Werke dieses Künstlers hervor, welches ursprünglich einen Hausaltar mit aussen und innen bemalten Flügelbildern ausmachte, gegenwärtig jedoch zu drei gesonderten Gemälden getrennt ist: III, No. 34 — 36. Die Namensunterschrift des Künstlers auf dem Mittelbilde, welche zugleich die Jahrzahl 1334 enthält, sichert demselben seine Originalität. Vornehmlich das Mittelbild (No. 34) ist es, welches die ungemein zarte Hand des Künstlers erkennen lässt; die thronende Madonna mit dem Kinde, zu denen beiden die Verbindung des menschlichen Verhältnisses mit der göttlichen Würde glücklich angedeutet ist, noch mehr aber der Kranz der Heiligen, welcher den Thron in feierlich gemessenen Bewegungen umgiebt, stellt sich als eine eigenthümlich meisterhafte Arbeit dar. Die Seitenbilder, die in die Darstellung verschiedener heiliger Vorgänge zerfallen, sind nicht auf gleiche Weise vollendet und scheinen die Beihülfe von Gesellen zu verrathen. Doch fehlt es auch hier nicht an mannigfach ansprechenden Einzelheiten, wie z. B. an den innern Flügelbildern (No. 35) welche ausser einigen legendarischen Vorstellungen die Geburt und

den Tod des Erlösers enthalten, die stummen, schmerzensvollen Gestalten unter dem Crucifixe von Bedeutung sind; und wie ebenso an den äusseren Bildern (No. 36) die merkwürdige Gruppe, in welcher Maria und Johannes einander die Hände reichen und Christus die seinigen auf ihre Schultern legt, — nicht minder auch die einfache Anmuth der beiden weiblichen Heiligen am oberen Theile der Bilder (Margaretha und Catharina) hervorzuheben sein dürfte.

Ausser dem genannten wird noch ein zweites Werk dem Taddeo Gaddi zugeschrieben, eine Krönung der Maria mit den Seitendarstellungen der Geburt und des Todes Christi (I, No. 153). Obgleich von ähnlich sauberer Farbenbehandlung, steht dies Bild dem vorigen doch in Bezug auf geistiges Leben, auf Bestimmtheit und Zartheit der Formenbildung so bedeutend nach, dass die Annahme des Kataloges nicht wohl als zulässig zu betrachten sein dürfte. — Fast mehr vergegenwärtigt die Eigenthümlichkeiten des Taddeo Gaddi ein kleines Bild der Geburt Christi (III. No. 65), das wenigstens in der Gewandung des sitzenden Joseph die feine Durchführung grossartiger Linien zu erkennen giebt. — Eine Grablegung (III, No. 9), aus der Schule des Taddeo, ist wiederum von geringerer Bedeutung.

Der Sohn und Schüler des eben Genannten, Angiolo Gaddi, begnügte sich, die Art des Giotto in einer handwerklich tüchtigen Weise nachzuahmen, ohne sonderlich Eigenthümliches hinzuzufügen. Von ihm sind zwei Bilder (III, No. 1 und No. 75) vorhanden, beide in der malerischen Technik ziemlich mittelmässig und nur das erste, ein Altargemälde mit der Darstellung einer thronenden und von Heiligen umgebenen Madonna, durch die Charakteristik der Köpfe beachtenswerth.

Ueberhaupt ist es, wie beim Angiolo Gaddi, zu bemerken, dass im weiteren Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts in der florentinischen Schule eine handwerksmässige Verarbeitung der durch Giotto und seine nächsten Nachfolger vorgebildeten Motive vorherrschend ist. Dahin gehört eine nicht unbedeutende Reihe der im Museum vorhandenen Gemälde,

unter denen, als die bedeutenderen, zunächst namhaft gemacht werden mögen: III, No. 38, der heil. Jacobus der jüngere, Kniestück, sitzend und in guter, lebendiger Bewegung; — III, No. 6, eine grosse, figurenreiche Altartafel in gothischer Architektur, bedeutsam charaktervolle Köpfe, die Gewandung jedoch schwer und ohne Gefühl für die Form; — III, No. 70, das kleine Bild eines heil. Laurentius, in Betracht der Linien der Gewandung wiederum sehr beachtenswerth; — III, No. 73, eine von Engeln umgebene, thronende Madonna mit dem Kinde; — III, No. 76, eine zweite Madonna, von Engeln umgeben: neben manchen andern Motiven ist hier vornehmlich die Halbfigur des Gott-Vater, oberwärts auf dem Bilde, durch bedeutsame Auffassung des alten Christus-Ideales bemerkenswerth.

Minder hervorstechend, obgleich immer, auf diese oder jene Weise, charakteristisch für ihre Zeit, erscheinen die Malereien an den äusseren und inneren Seiten eines Reliquienkästchens, III, No. 10, — und die Gemälde: III, No. 63 und 64, No. 27, 32, 41, 72.

Drei Bilder (III, No. 80—82), sämmtlich von der Hand Eines Künstlers, sind an sich von geringem Verdienste. Zu bemerken ist hier indess, dass das eine von ihnen (No. 81) die Wiederholung einer der berühmtesten Compositionen Giotto's, in welcher sich historische Darstellung und alterthümlich symbolischer Inhalt miteinander verschmelzen, enthält. Es ist das Schiff mit den Jüngern Christi (die christliche Kirche bedeutend) auf stürmischem Meere; im Vorgrund sitzt auf der einen Seite ein Fischer (als Sinnbild der Hoffnung der Gläubigen), auf der andern Seite steht Christus, welcher den Petrus aus den Wellen emporzieht. Giotto's Original-Composition wurde in Mosaik ausgeführt; mannigfach restaurirt befindet sie sich gegenwärtig in der Vorhalle der Peterskirche zu Rom. —

Erst in der späteren Zeit und um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts treten in der florentinischen Kunst einige Meister auf, welche die Typen der Darstellung, die sie vorfanden, aufs neue zu eigenthümlich grossartigen

Erfolgen durchzubilden im Stande waren. Dahin gehören vornehmlich der tiefsinnige, phantasiereiche Andrea Orcagna und der edle, gefühlvolle Nicolà di Pietro. Von diesen beiden besitzt jedoch das Museum kein Gemälde. Nur auf einem Bilde (III, No. 61), welches aus verschiedenen Abtheilungen besteht, zeigt sich in der einen von diesen die Nachahmung eines Theiles einer der berühmtesten Compositionen des Orcagna. Hier sieht man drei Könige, welche auf der Falkenjagd drei offene Sarkophage, und in diesen drei fürstliche Leichen in den verschiedenen Graden der Verwesung finden. In dem „Triumph des Todes", welchen Orcagna in den Hallen des Campo Santo, des Friedhofes von Pisa malte, steht diese Darstellung, nur noch reicher durchgebildet, mit anderen ebenfalls höchst bedeutsamen Scenen in Verbindung. (Der Katalog bezeichnet das in Rede stehende Bild als „Schule von Siena".)

Einem dritten namhaften Meister, dem Spinello von Arezzo, der, wenn auch er wiederum nicht ganz frei ist von dem handwerksmässigen Wesen der späteren Giottisten, sich doch durch eine kräftige Färbung, durch grossartige Anlage der Gewandung, vornehmlich aber durch ein eigenthümlich strenges, leidenschaftliches Pathos auszeichnet, werden verschiedene Gemälde zugeschrieben. Ohne diese Benennung bei allen als vollkommen gesichert zu betrachten, müssen dieselben, und namentlich die bedeutenderen von ihnen gleichwohl als eine, in ihrer Art genügende Bezeichnung von Spinello's kunstgeschichtlicher Stellung betrachtet werden. Vornehmlich gilt dies von dem einen Bilde (III, No. 28), welches das Marterthum der heil. Catharina darstellt; die lebendige Bewegung des Henkers, welcher der Heiligen das Haupt abschlägt, — (dies ist der letzte Act ihres Marterthums, nachdem man vorher vergeblich versucht hatte, sie durch zackige Räder, das gewöhnliche Symbol der heil. Catharina, zu zerfleischen) — der leidenschaftliche Trotz in den zuschauenden Personen entspricht hier vollkommen den Eigenthümlichkeiten seiner grossen Wandgemälde.

Bedeutsam sind ferner: eine Verkündigung (III, No. 29), — und die grösseren Gestalten zweier trefflich gewandeten männlichen Heiligen (III, No. 37); — während ein andres Bild mit der Geburt und Beschneidung Christi (III, No. 33), sowie eine Anbetung der Könige (III, No. 79), und ein drittes Bild (III, No. 25, „dem Spinello zeit- und kunstverwandt") nicht auf ähnliche Vorzüge Anspruch haben.

Eine Darstellung des Abendmahles (I, No. 155), erscheint dagegen wiederum als eine des Spinello entschieden würdige Arbeit. Die Anordnung dieses Gemäldes ist indess nicht von Spinello erfunden; sie befolgt hochalterthümliche Vorbilder, unter denen namentlich ein dem Giotto zugeschriebenes kolossales Wandgemälde im Refectorium von S. Croce zu Florenz von grosser Bedeutung ist. Sie kehrt aber auch in späterer Zeit, mit immer fortschreitender Belebung und Durchbildung, wieder, wie z. B. in einem trefflichen Wandgemälde Ghirlandajo's im Refectorium von Ognissanti in Florenz, bis sie endlich in dem berühmten Abendmahle des Leonardo da Vinci im Refectorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand (gegenwärtig gänzlich verdorben, aber in unzähligen alten Nachbildungen erhalten,) ihre schönste Vollendung feiert, auch in dem noch späteren Frescobilde des Andrea del Sarto im Refectorium von San Salvi bei Florenz ein höchst anerkennungswürdiges Werk zur Folge hat. — Feierlicher Ernst und ein geheimnissvoller, innerlicher Schauer, welcher die Versammelten bei den Worten des Erlösers bewegt, geben dem Bilde Spinello's seine eigenthümlichen Vorzüge. —

Um den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts machen sich in der florentinischen Kunst zuerst diejenigen Bestrebungen bemerklich, welche auf eine vollere, freiere Darstellung der körperlichen Form ausgehen. Diese gehören einem folgenden Abschnitte an. Doch sind hier noch ein Paar, freilich sehr unbedeutende Bildchen zu nennen, welche eine Vordeutung auf jene Richtung enthalten: Ein dem Masolino zugeschriebenes Bild (III, No. 71), einen Vorgang der Legende vorstellend; — und ein andres (III, No. 89),

welches als „dem Paolo Uccello zeit- und kunstverwandt“ bezeichnet ist. Dies stellt die Stigmatisation des heil. Franciscus und im Hintergrunde eine Reihe klösterlicher Gebäude dar. Uccello wird zugleich als der erste Begründer der Linear-Perspective genannt, und die, zwar noch ziemlich ungeschickt gruppirten Gebäude dieses Bildes dürften auch hiefür als ein Beispiel zu betrachten sein.

Derselben späteren Zeit, und zwar als ein Werk „pisanischer Schule,“ ist u. a. noch ein Bild des Christuskopfes zugeschrieben (III, No. 39), welches den altüberlieferten Typus festhält und als eine Wiederholung jener Bildungen, die man als den Abdruck des Christuskopfes auf das Schweisstuch der Veronika zu bezeichnen pflegt, Beachtung verdient.

---

Der Schule von Florenz steht in der toskanischen Kunst dieser Periode, wie bereits bemerkt, die Schule von Siena gegenüber. Geht jene mit grösserer Ausbreitung auf das Leben ein, so hat es diese vorherrschend mit der Darstellung zarterer Seelenzustände zu thun. Doch sind die als sienesische Arbeiten der Zeit bezeichneten Gemälde des Museums zum Theil nicht so entschieden characteristisch, dass diese Benennung durchweg als vollkommen gesichert zu betrachten sein dürfte.

Von einer besonderen Eigenthümlichkeit der sienesischen Schule, dass sie nämlich auch in dieser Periode noch mehrfach Reminiscenzen des byzantinischen Styles bewahrt, kann zunächst ein kleines und in der Ausführung ziemlich rohes Gemälde (III, No. 56), verschiedene Begebenheiten der Passion Christi vorstellend, Zeugniss geben. Hier ist z. B. der Engel am Grabe des Herrn noch ähnlich wie auf einer Vorstellung des älteren Sienesers Duccio gezeichnet.

Von dem vorzüglichsten Meister der sienesischen Schule, dem zarten, innigen und höchst liebenswürdigen Simone

di Martino, dem Zeitgenossen, zugleich aber auch dem schärfsten Gegensatze Giotto's, ist kein Gemälde vorhanden. Dem Lippo Memmi, einem Verwandten des Simone, der namentlich an einem Bilde des letzteren (in der Gallerie von Florenz) als Mitarbeiter genannt wird, schreibt der Katalog ein Gemälde zu (III, No. 57), vier Scenen der Passion Christi enthaltend, — eine Annahme, die jedoch wenig begründet sein dürfte. *)

Einem andern Zeitgenossen des Simone, dem Ambrogio di Lorenzo, werden zwei Gemälde zugeschrieben. Sehr

---

*) Ein sicheres Gemälde des Lippo Memmi, — seiner Seltenheit wegen ein sehr wichtiger Beleg für die Kunstgeschichte, — welches zugleich die ganze eigenthümliche Schönheit der sienesischen Kunst jener Zeit kennen lehrt, befindet sich im Besitze des Herrn Hofrath Förster zu Berlin. Es ist ein kleiner Hausaltar, mit der alten Unterschrift: „Lippus Memmi de Senis," und enthält die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde. Die Auffassung ist sehr eigenthümlich und aus dem innigsten, zartesten Gefühle hervorgegangen. Maria hält das Kind auf ihrem Arme, welches, in mildem Ernste zum Beschauer herausblickend, sich leise — kindlich und doch gedankenvoll — an sie lehnt; Maria selbst neigt ihr Haupt über das Kind und blickt sinnend vor sich hin. Hier ist eine wunderbare Tiefe religiösen und ebenso frei menschlichen Ausdruckes. Eine ausserordentliche Zartheit waltet in den Hauptlinien der Composition, sowie in der Durchführung des Einzelnen; ja, obgleich das typische Gesetz noch immer verherrscht, so wird doch zugleich schon ein merkwürdiger Sinn für das Allgemeine des körperlichen Organismus, z. B. im Kinde, ersichtlich. Die Gewandung ist vortrefflich gehalten, und, bei sehr edlen Hauptlinien, jedes einzelne Motiv merkwürdig durchgebildet, worin besonders das dünne, halbdurchsichtige Hemdchen des Kindes höchst musterhaft erscheint. Die Behandlung ist sehr fein, der Auftrag zart gestrichelt, die Carnation mit warmen grünlichen Schatten. Auf dem goldnen Grunde sieht man einen grossen Reichthum feiner, eingeprägter Verzierungen. Das Bild ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und durchaus intact.

anziehend ist das eine von diesen (III, No. 55): der heil. Dominicus, in seiner Zelle betend und mit schirmenden Engeln zur Zeite, während ein Weib, welches vielleicht den Heiligen zu verlocken gesandt ward, zögernd die Zelle verlässt. Das Poetische der Handlung ist hier mit einfachen Mitteln trefflich erreicht. — Minder bedeutend, ist das zweite Gemälde (I, No. 164), welches die wunderbare Genesung einer Nonne darstellt.

Einem dritten Sieneser, der jedoch bereits der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehört, dem Barna, ist ein merkwürdiges Bild zugeschrieben (III, No. 48): eine thronende Madonna, von Heiligen umgeben. Wundersame Klänge, die wiederum noch an die Weise der byzantinischen Kunst gemahnen, geben dem Bilde einen eigenthümlich phantastischen Reiz.

Unter den andern Bildern, welche als sienesische Arbeiten der Zeit gelten, mögen zunächst zwei vorzüglich beachtenswerthe Werke hervorgehoben werden: III, No. 5, Madonna auf reichem gothischem Throne mit verschiedenen Heiligen zur Seite, Mutter und Kind anmuthig gruppirt, von edlen Formen und schönem Faltenwurfe; und III, No. 47, eine freie, etwas weiche Wiederholung des vorigen. — Mannigfach verschiedene Behandlung tritt an den übrigen, als Werke dieser Schule bezeichneten Bildern hervor: III, No. 49. eine fast genreartige Scene, bezeichnend für die Compositionsweise gleichzeitiger Wandmalereien. — III, No. 50, Darstellung im Tempel und Grablegung, mit manchen eigenthümlichen Feinheiten in der Gewandung. — III, No. 52, Krönung Mariä mit vielen Engeln und Heiligen, die Hauptgruppe in edlen Linien gezeichnet. — III, No. 54, No. 59, No. 78, drei Gemälde, in welchen man, theils in Bezug auf grossartigere Linien der Gewandung, theils auf einen tieferen Ernst des Ausdruckes, manch ein interessantes Motiv wahrnimmt.

Charakteristisch zeigen sich die Eigenthümlichkeiten der sienesischen Schule (wie dieselben durch Simone di Martino ausgeprägt worden waren) in einer, leider sehr

beschädigten Darstellung der Verkündigung, auf deren unterer Hälfte die Brustbilder von sechs Heiligen angebracht sind (I, No. 158). Der Ausdruck des Seelenhaften in dem ganzen Bilde, die schöne Bewegung der beiden oberen Gestalten, namentlich das lebhafte Zurückbeugen der Maria, die Besonderheiten der Zeichnung und des Farbenauftrages machen dies Bild, unter den im Museum vorhandenen, zu einem wichtigen Beispiele für die in Rede stehende Kunstrichtung.

Der Katalog schreibt dasselbe dem Taddeo di Bartolo zu, einem sienesischen Künstler, welcher im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühte und, wenn er auch ebenfalls noch verwandten Gesetzen der Darstellung folgt, so doch bereits ein mannigfach unterschiedenes Gepräge der Formenbildung trägt. Aehnlich wie bei dem obengenannten dürfte auch bei noch zwei andern kleinen Gemälden die Bezeichnung als Arbeit des Taddeo zweifelhaft sein, beide vielleicht ebenfalls noch einer etwas früheren Zeit der Schule angehören (I, No. 149 und 150): Madonnenbilder, von denen namentlich das zweite nicht ohne zierliche Anmuth ist. — Mehr begründet scheint dieselbe Annahme bei einem vierten Bilde (III, No. 58), einer Darstellung der Dreifaltigkeit. Die Grossartigkeit in der Gestalt, die würdige Gesichtsbildung des Gott-Vater stimmen hier ungleich mehr mit den sicheren Werken Taddeo's.

Eine etwas freie, aber untergeordnete Nachahmung des letztgenannten Bildes sieht man auf dem Bilde III, No. 44. — Bedeutsamer ist ein andres Bild im Style des Taddeo (III, No. 53), welches die Himmelfahrt der Maria in einer schlichten und wohlgemessenen Composition vorführt.

Das vorzüglichste Beispiel von der liebenswürdigen Richtung des Taddeo di Bartolo giebt dagegen ein kleines Hausaltärchen (III, No. 74), welches eine thronende Madonna mit Heiligen zu ihren Seiten und auf den Flügelbildern, in den Giebeln die Kreuzigung Christi und die Verkündigung enthält. Die weiche Fülle der Formen, der Ton der Farben, die saubere Behandlung, vornehmlich aber

der eigenthümliche, gemüthvolle Ausdruck in den kleinen Köpfchen erinnern hier aufs Bestimmteste an die Art des in Rede stehenden Meisters.

Von Domenico di Bartolo, einem Verwandten des Taddeo, ist ein grosses Gemälde vorhanden (III, No. 51), die heilige Jungfrau darstellend, welche von einem dreifachen Engelreigen umgeben, zum Himmel emporgetragen wird. Trotz der Härte der Behandlung, der mannigfach bunten, verwunderlichen Kostüme, der Ueberladung an goldenem Schmuck bringt dies Bild durch die Grossartigkeit seiner Gesammt-Anlage immer noch einen feierlich bedeutsamen Eindruck hervor. —

Es ist schon bemerkt worden, dass mit dem fünfzehnten Jahrhunderte neue Entwickelungselemente in den Gang der italienischen Kunst eintreten, dass aber mannigfach noch die ältere Darstellungsweise auch in dieser Zeit beibehalten wird. In letzterer Rücksicht sind namentlich noch die übrigen Sieneser des fünfzehnten Jahrhunderts anzuführen, bei denen ein solches Verharren am Alten jedoch als das Ergebniss einer plötzlich eingetretenen Schwächung der Productionskraft erscheint. Verschiedene Gemälde des Museums geben hiefür die Belege.

Die kleinen Darstellungen des Lorenzo di Pietro aus dem Leben der h. Katharina von Siena (III, No. 66, 67, 68), sowie seine Kreuzigung (III, No. 77), zeichnen sich noch durch eine gewisse Feinheit des Faltenwurfes aus.

Die Gemälde seines Bruders Sano di Pietro, eine Madonna mit dem Kinde (III, No. 42) und die beiden Flügelbilder (III, No. 94 und 95), welche auf der einen Seite die Anbetung der Hirten, auf der andern verschiedene Heilige enthalten, sind schwach im Gefühl, obwohl nicht ohne eine gewisse Milde, und bemerkenswerth durch das Streben nach Modellirung der Formen.

Zwei Madonnen mit dem Kinde und Heiligen von Matteo da Siena (III, No. 84 und 86) verrathen eine bedeutende Mattigkeit; doch ist wenigstens bei dem ersten Bilde eine gewisse schlichte Anmuth nicht zu verkennen.

Das schlichteste und ansprechendste unter den sienesischen Gemälden dieser Zeit ist das eines ungenannten Meisters (III, No. 92), welches den h. Antonius von Padua darstellt, eine wohlgezeichnete Gestalt in würdiger Ruhe, wenngleich auch diese ohne eigentliche Tiefe in Charakter und Ausdruck.

---

Unendlich erfreulicher und wohlthuender, weil es aus dem innersten Grunde eines reichen Lebens hervorgeht, stellt sich dies Verharren am Alten bei einem anderen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, bei dem Dominikanermönche Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387--1455), dar. Die grösste Zeit seines Lebens in Florenz [illegible]ig, weicht dieser Künstler nicht nur von der energischen Weise seiner florentinischen Zeitgenossen, sondern auch von deren Vorgängern wesentlich ab, und es ist mehr die Richtung der sienesischen Meister des vierzehnten Jahrhunderts, — rücksichtlich des Seelenhaften der Auffassung sowohl, wie auch in Bezug auf technische Verhältnisse, — welche er mit Vorliebe befolgt und zu ihrer schönsten Entfaltung steigert. Eine kindlich zarte Frömmigkeit bildet den Grundzug seiner Werke. Die von ihm im Museum vorhandenen Gemälde, zwar unter sich von verschiedenem Werthe, dienen zur Bezeichnung seiner eigenthümlichen Darstellungsweise.

Das grössere von diesen (I, No. 143), stellt eine Madonna mit dem Kinde, auf reichem goldgeschmücktem Throne, und zwei kleinere Heilige zu ihren Seiten dar. Die zarten Linien der Gewandung, die Verherrlichung des Heiligthums mit mannigfach buntem Schmucke, vornehmlich aber das reine, milde Gesicht der Mutter bezeichnen die Richtung des Meisters; ebenso jedoch auch die Behandlung des Kopfes im Style der Miniaturmalerei, was für grössere Darstellungen nicht wohl geeignet ist. (Nur bei seinen

Wandgemälden zeigt Fiesole eine freiere Behandlung im grösseren Maassstabe.)

Die ganze Liebenswürdigkeit des Meisters tritt an einem kleineren Bilde (I, No. 154) hervor, welches die Darstellung einer Legende des h. Dominicus enthält. Zum Verständniss des Bildes ist die Bekanntschaft mit dieser Legende, einer der schönsten des späteren Mittelalters, die zugleich von grosser geschichtlicher Bedeutung ist, wesentlich nothwendig, und wir lassen somit eine Uebersetzung derselben aus der „*Historia lombartica*“ folgen. „Der heilige Dominicus sahe (so erzählt die Legende) in einer Nacht, als er sich zu Rom aufhielt, folgendes Gesicht: Christus der Herr trat aus dem Himmel hervor, drei Speere in seinen Händen tragend und sie gegen die Erde schwingend. Schleunig kam seine Mutter zu ihm und fragte ihn, was er thun wolle. Er antwortete: Siehe, die ganze Erde ist voll von dreien Lastern, Stolz und Begier und Geiz; und darum will ich sie mit diesen dreien Speeren vernichten. Da fiel die Jungfrau ihm zu Füssen und sprach: Geliebtester Sohn, erbarme dich und sänftige deine Gerechtigkeit durch Erbarmen! Siehest du nicht, antwortete Christus, wieviel Beleidigungen mir zugefügt werden? Sie erwiderte: Mässige, o Sohn, deinen Zorn und verziehe ein wenig! Denn ich habe einen getreuen Knecht und einen starken Kämpfer, er wird überall hinreisen und die Welt erobern und sie deiner Herrschaft wieder unterwerfen. Und einen andern Knecht will ich ihm zum Gehülfen geben, der getreulich mit ihm kämpfen wird. Da sprach der Sohn: Siehe, mein Zorn ist gestillt und ich habe deine Bitte erhört; aber lass mich diejenigen sehen, welche du zu solchem Geschäfte bestimmen willst. Darauf stellte sie Christo den heiligen Dominicus vor, und er sprach: Wahrlich, das ist ein guter und starker Kämpfer, und er wird eifrig thun, was du gesagt hast. Sie zeigte ihm auch den heiligen Franciscus, und Christus belobte auch diesen, gleichwie den vorigen. Der heilige Dominicus aber hatte in dieser Vision seinen Gefährten, der ihm früher nicht

bekannt war, sorglich betrachtet; und als er ihm am folgenden Tage in der Kirche begegnete, erkannte er ihn alsobald nach dem nächtlichen Gesichte, ohne dass es ihm Jemand sagte, und er umarmte und küsste ihn und sprach: Du bist mein Gefährte! du wirst mit mir wandern, wir werden beieinander stehen und kein Gegner wird uns überwinden! Er erzählte ihm das gesammte Gesicht der Nacht und es ward ihnen ein Herz und eine Seele im Herrn." — Auf dem Bilde ist die Begegnung der beiden Heiligen (hier jedoch nicht in, sondern vor einer Kirche) dargestellt; über dem Haupte des h. Dominicus schwebt der Stern, der also schon bei seiner Taufe gesehen ward und der die ganze Welt erleuchtete; am Himmel erblickt man Christus mit den drei Speeren und die h. Jungfrau, als Rückdeutung auf die vorangegangene Begebenheit der Nacht. Das Aufgehen des Verständnisses zwischen den beiden Heiligen, das tiefe, innige Gefühl, welches aus ihren Zügen spricht, zugleich das charakteristisch Eigenthümliche in ihren Gestalten, noch mehr aber in denen der beiden jungen Mönche, welche ihnen folgen, die geistreiche Auffassung des Lebens überhaupt und die leichte sichere Behandlung, alles dies reiht das Bild den interessantesten Werken Fiesole's an.

Weniger bedeutend und fast nur als eine flüchtige Skizze zu betrachten ist ein andres Bild von ähnlich kleiner Dimension (I, No. 152), ebenfalls die Scene einer Legende, und zwar die Erscheinung des h. Franciscus unter den Brüdern, darstellend. Nur das Eigenthümliche des Mönchscharakters giebt diesem Bilde einiges Interesse.

Endlich ist noch ein grosses Gemälde vorhanden, (I, No. 156), welches von Fiesole und seinem Schüler Cosimo Rosselli (von dessen selbständigen Werken weiter unten) gemalt und mit der Jahrzahl 1456 bezeichnet ist. Es stellt das jüngste Gericht dar und enthält unter den Heiligen und Aposteln feierlich würdige Gestalten, sowie manche anmuthig naive Motive, vornehmlich unter den Engeln.

Verwandte Richtung mit Fiesole zeigt ein Zeit- und Standesgenosse desselben zu Florenz, der Camaldulenser-

mönch Don Lorenzo. Die Gemälde, welche demselben zugeschrieben werden: I, No. 157, eine Verkündigung Mariä, und I, No. 159, die Gestalten verschiedener Heiligen darstellend, sind jedoch wenig bedeutend und der zarten milden Weise dieses Künstlers nicht wohl entsprechend.

---

### 2. Leistungen ausserhalb Toskana.

Die im vorigen besprochenen Werke gehörten den Schulen von Toskana an. Aehnliche Richtung zeigt sich gleichzeitig jedoch auch in andern Gegenden Italiens, zum Theil durch den Einfluss des in ganz Italien arbeitenden Giotto, mehr aber noch durch die allgemeine Stimmung und Anschauungsweise der Zeit hervorgerufen und nach den verschiedenen Gegenden verschieden ausgebildet. Das Museum enthält, wenn auch nicht viele, so doch einige interessante Beispiele für die durchgreifende Verbreitung dieser Richtung.

Ein Gemälde römischer Schule (III, No. 40) zeigt den unmittelbaren Einfluss Giotto's; es stellt, in halben Figuren, Christus dar, welcher die Maria krönt, und entspricht nicht bloss im Allgemeinen den Eigenthümlichkeiten von Giotto's Style, sondern erinnert geradehin an eine der bekanntesten (doch reicher durchgeführten) Compositionen des Meisters, eine Altartafel in S. Croce zu Florenz. Die Nachahmung einer reichen und in der römischen Kunst jener Zeit sehr beliebten musivischen Verzierung im Hintergrunde des Bildes bezeichnet vornehmlich den Ort der Entstehung. —

In der Romagna und der ankonitanischen Mark scheint sich frühzeitig eine eigenthümliche Weichheit und Zartheit der Carnation ausgebildet zu haben. Ein Beispiel für diese Richtung findet sich in dem Bilde eines Künstlers von Fabriano (III, No. 45), welcher sich in der Unterschrift desselben Gritto (Grictus) benennt und höchst wahrschein-

lich mit Allegretto Nuzii von Fabriano, der in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, identisch ist. Es ist eine thronende Madonna mit zwei Heiligen, und, wenn auch nicht durch den Styl der Gewandung, so doch durch die weichen Formen und den Farbenton des Nackten anziehend. — Ein zweites, demselben Künstler zugeschriebenes Gemälde (III, Nr. 46), die Kreuzigung Christi, weicht von dem vorigen in Rücksicht auf die Behandlung der Carnation, auch auf die Formenbildung, ab, so dass die Annahme des Kataloges nicht genügend begründet sein dürfte.

Derselben Richtung, namentlich was den Farbenton der Carnation anbetrifft, und nur einer etwas späteren Zeit gehört ein drittes Gemälde an (I, No. 144), eine Tafel mit sechs Vorgängen aus dem Leben der Maria. Der Katalog schreibt dasselbe einem namhaften Meister von Fabriano, dem Gentile zu, dessen Blüthe in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt. Doch hat dasselbe (ausser dem schon bemerkten Tone der Carnation, der auch bei Gentile wiederkehrt,) nur in einigen wenigen Eigenthümlichkeiten eines brillanten Kostümes eine entfernte Verwandtschaft mit diesem Meister: von der zarten Vollendung, von der grossen Anmuth und Heiterkeit, welche über die wenigen erhaltenen Bilder Gentile's ausgegossen ist und die ihn als einen der vorzüglichsten Künstler aus der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts erkennen lässt, ist in dem Bilde nicht Sonderliches zu finden.

---

Auf die Schule von Venedig wirkten — was bei der Verbindung dieses Staates mit dem Orient sehr erklärlich ist — zunächst die Werke byzantinischer Kunst längere Zeit ein, so dass die venetianischen Malereien des vierzehnten Jahrhunderts, wenn auch im allgemeinen Typus der Weise der Giottisten sich bereits zuneigend, doch insgemein noch diese oder jene Reminiscenz an die Byzantiner

verrathen. Unter solchen Verhältnissen dürfte die Folge von acht und dreissig kleinen Heiligenfiguren (ganzen und halben Figuren) entstanden sein, welche unter III, No. 110, 111, 112, 113, 114 verzeichnet sind und, wenngleich die Gewandung im Einzelnen nicht ohne Grossartigkeit angelegt ist, sich doch durch eine eigene Schärfe und Härte der Behandlung bemerklich machen.

Der Katalog schreibt dieselben dem Antonio Vivarini und Zuan (Giovanni) Alemagno zu, zweien gemeinschaftlich arbeitenden Künstlern von Murano, deren Blüthe um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt. Aber diese Annahme scheint nicht wohl haltbar; denn wenn die genannten Künstler auch ebenso den Styl der Giottisten in der Zeichnung befolgen, so unterscheiden sie sich (den von ihnen in Venedig erhaltenen und sicher beglaubigten Gemälden zufolge) doch bereits durch eine wunderwürdige Weichheit und Wärme der Carnation, wie solche in der venetianischen Schule erst im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts wieder gefunden wird. — Mit grösserem Rechte könnte man ihnen eine andre Folge von zehn etwas grösseren Heiligenfiguren (III, No. 128), zuschreiben. Allein, trotz der Weichheit und Fülle, welche in diesen Darstellungen herrscht, klingt auch hier noch eine gewisse Reminiscenz an byzantinisches Wesen hindurch, so dass selbst eine solche Annahme noch zweifelhaft sein dürfte. Der Katalog nennt als Verfertiger dieser Gemälde den Antonio Vivarini und seinen jüngeren Bruder Bartolommeo, — eine Annahme, die rücksichtlich des letzeren wiederum unzulässig scheint, indem dieser aufs Neue einer vollkommen abweichenden Richtung (vergl. unten) angehört.

Für jene weiche und warme Behandlung, welche sich in der ersten Hälfte und um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der venetianischen Kunst bemerklich macht, sind ausserdem noch ein Paar andre Beispiele vorhanden: III; No. 131, Maria Magdalena, nur von ihren Haaren bekleidet und von Engeln in die Lüfte erhoben, (der Legende zufolge, welche die Magdalena in den Jahren, die sie in der Wüste

zubrachte, lediglich durch das Anhören der himmlischen Chöre, dahin die Engel sie täglich emportrugen, ernährt werden lässt) — ein Bild, welches der Weise des Antonio Vivarini ziemlich nahe steht, und somit nicht unpassend als „Schule der Vivarini" (d.h. als der älteren Schule dieser Familie angehörig) bezeichnet wird.

Sodann ein Bild mit den Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (III, No. 130), ohne Zweifel von einem venetianischen Zeitgenossen des Antonio V., etwa dem Michiel Giambono oder einem ähnlichen Meister herrührend, im Katalog jedoch irrthümlicher Weise dem Carlo Crivelli, einem harten, scharfen Maler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (von dem weiter unten) zugeschrieben.

Auch gehört zu den Venetianern der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts noch Jacobello de Flore (del Fiore), dem das ansprechende Bild des Erzengels Michael (III, No. 108), zugeschrieben ist.

Einer verwandten Richtung ist sodann ein kleines, sehr beachtenswerthes Bild (III, No. 137) zuzuzählen. Es besteht aus zwei Abtheilungen, deren eine den Tod des h. Petrus Martyr, die andre denselben Heiligen mit der Palme der Blutzeugen darstellt. Wenn es hier (in der ersten Darstellung) an energischem Ausdrucke des Affektes fehlt, so ist als dessen Ersatz eine Schönheit, Sättigung und Wärme der Farbe, eine Feinheit in der Ausbildung der Gesichtsformen, durchweg eine Vollendung der Technik darin, die auf die Hand eines vorzüglichen Meisters der früheren Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts schliessen lässt. Der Katalog bezeichnet das Bild als ein Werk „Lombardischer Schule."

In der That scheinen Eigenschaften, wie die angegebenen, in der genannten Periode nicht bloss in Venedig, sondern im gesammten oberen Italien verbreitet gewesen zu sein. Dafür sprechen schliesslich noch zwei andere Gemälde: III, No. 119 und 120, Scenen der römischen Geschichte, im romantischen Sinne des Mittelalters aufgefasst, — die eine die Grossthat des Horatius Cocles, die andere die des Mucius Scaevola darstellend. Zwar sind beide nur

Monochromen in einer braunen Farbe, welche nur durch reichliche Goldzierden unterbrochen wird; doch ist auch ihnen, ausser dem giottesken Style der Zeichnung, vorherrschend eine ähnliche gemüthliche Milde des Ausdrucks eigen. Der Katalog bezeichnet sie als Werke paduanischer Schule aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die erste Angabe dürfte, rücksichtlich der Gegenstände und der reichen Anwendung von Beiwerken aus dem classischen Alterthum (vornehmlich in den Architekturen der Hintergründe) genügend bestätigt sein, weniger vielleicht die zweite, da in dieser Zeit in die paduanische Schule bereits eine wesentlich verschiedene Behandlung und Auffassung hineintritt. (Vergl. unten).

## C. Neue Bestrebungen des 15. Jahrhunderts

### und verwandte Leistungen in der früheren Zeit des folgenden.

Die bisher besprochenen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts befolgen einen Styl der Malerei, welcher im vierzehnten Jahrhundert gegründet und nur auf diese oder jene Weise verschieden ausgebildet wurde. Aber die Richtungen und Meister, welche sie repräsentiren, sind weder in numerischer Beziehung noch in Rücksicht auf ihren vorherrschenden Einfluss charakteristisch für die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Im Gegentheil tritt bereits mit dem Anfange desselben eine neue Auffassungs- und Behandlungsweise in dem Entwickelungsgange der Kunst hervor, welche in kurzer Zeit immer weiter um sich greift und bald alle älteren Richtungen in sich aufnimmt. Jenes architektonisch-conventionelle Princip, jener streng gemessene Styl der Zeichnung hört auf und es macht sich statt dessen, wenn auch auf mannigfache Weise modificirt, das ausge-

dehnteste Bestreben bemerkbar, die Gegenstände der Darstellung möglichst naturgemäss, den Gesetzen der körperlichen Erscheinung möglichst entsprechend, zu behandeln. Freilich musste durch ein solches Bestreben das seelenhafte, gedankenvolle Wesen, welches bei den Meistern der vorigen Richtung so eigenthümlich Bedeutsames hervorgebracht hatte, in den Hintergrund gedrängt, es musste ein, im Ganzen mehr realistisches Element der Kunst hervorgebildet werden; aber es war dasselbe zur vollkommenen Ausbildung der Kunst mit Nothwendigkeit bedingt, und auch an sich wiederum hat es Leistungen von eigenthümlicher Vorzüglichkeit hervorgebracht.

### 1. Toskanische Schulen.

Zunächst tritt uns in dieser neuen Richtung der Kunst wiederum die Schule von Florenz entgegen, welche in diesem Jahrhundert, gleichwie im vorigen, aufs Neue eine sehr wichtige Stelle in der Entwickelung der italienischen Malerei einnimmt. Eine naiv charakteristische Auffassung der Erscheinungen des Lebens, eine möglichst klare Durchbildung (Modellirung) der körperlichen Form, die es wenigstens in einzelnen Fällen bereits zur vollkommenen Abrundung, zum lebendigen Hervorheben einer Gestalten aus der Fläche des Bildes bringt, bezeichnet ihre Eigenthümlichkeit. Das Museum besitzt eine sehr namhafte Anzahl von Werken der florentinischen Schule dieser Zeit, welche die letztere, soweit es wenigstens durch Staffeleibilder möglich ist, auf eine sehr genügende Weise repräsentiren.

An der Spitze dieser Schule steht Masaccio (um 1400—1443), ein Künstler unbedingt ersten Ranges, in dessen späteren Werken die dargestellten Personen in vollkommener Lebenswahrheit, in vollkommen ausgebildeter Individualität und Kraft erscheinen. Doch sind seine Gemälde sehr selten, und man kann ihn mit Sicherheit nur aus seinen Fresken kennen lernen. — Einige Gemälde des Museums sind „aus der Zeit und in der Art des Masaccio,“

und geben wenigstens in allgemeinen Beziehungen einen Begriff seiner Eigenthümlichkeit. Dahin gehört das grössere Gemälde eines h. Bernhard, mit kleinen Darstellungen umgeben, (III, No. 31), welches eine würdevolle Figur darstellt, doch mehr noch den Uebergang aus der früheren Periode in die gegenwärtige bezeichnet. — Sodann zwei kleinere Bilder, Scenen aus dem Leben des h. Bernhard (I, No. 161 und 162), in denen besonders das Bestreben nach energischer, plastischer Rundung bemerklich wird, und von denen namentlich das erste, die Einkleidung des h. Bernhard darstellend, durch die natürliche Lebendigkeit der Köpfe ausgezeichnet ist.

Ein geistreicher Nachfolger des Masaccio ist der Karmeliermönch Fra Filippo Lippi. Auch bei ihm tritt ein ähnliches Streben nach charakteristischer Darstellung hervor, welches zugleich mit dem Ausdruck einer weichen Sinnlichkeit, zuweilen auch schon (die eingeschlagene Richtung bis an ihre Grenze führend) mit einer mehr gemeinen Auffassung verbunden ist. Das Museum besitzt eine vorzügliche Reihe von Gemälden seiner Hand.

Zwei Madonnen mit dem Kinde (I, No. 165 und 166), deren jede in einem eigenthümlichen Charakter aufgefasst ist, sind von einer seltenen Anmuth; zu bemerken ist die schöne Zeichnung des Knaben auf No. 165. Das kirchlich Feierliche, welches in früheren Darstellungen vorzuherrschen pflegt, hat hier bereits der Naivetät des Lebens Platz gemacht. — Mehr ist dies in einem höchst anziehenden dritten Bilde der Fall (I, No. 168, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet): Maria, in einer fröhlichen Waldlandschaft, das in Blumen liegende Kind anbetend; zur Seite der kleine Johannes, weiter zurück Sanct Bernhard, in der Höhe Gott Vater, welcher den heiligen Geist in einem wundersamen goldglänzenden Flammenregen herabsendet. Es ist der geheimnissvolle Geist der Natur, welcher in diesem Bilde zuerst Sprache gewinnt. Die Geberde des Kindes, welches, der Mutter entgegengewandt, die Lippe mit dem Finger berührt, kehrt von dieser Zeit ab häufig in der italienischen

Kunst wieder; sie deutet, in einer kindlich zarten Symbolik, darauf hin, dass das Christuskind das „Wort“ ist. Eine Wiederholung dieses Bildes, von Fra Filippo's Hand, befindet sich in der Akademie zu Florenz und bezeugt das eigne Interesse des Künstlers für die anmuthvolle, seinen Zeitgenossen so gänzlich neue Composition.

Ein viertes, noch grösseres Gemälde desselben Künstlers (I, No. 170), stellt die Maria als Mutter der Gnaden und unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel eine zahlreiche Menge knieend Anbetender dar. Aber hier tritt, trotz der mannigfach charakteristischen Köpfe, die gemeinere Auffassung schon sehr augenscheinlich hervor. Ueberdies ist das Bild nur flüchtig gemalt. — Aehnliche Auffassung bemerkt man an einem fünften Bilde (III, No. 88): der h. Franciscus, welcher der h. Clara, die sammt neun andern Nonnen vor ihm kniet, ein Buch überreicht. Doch hat der weltliche Ausdruck in den Köpfen dieses, übrigens wohlgeordneten Bildes etwas Naives, klösterlich Gemüthliches, dass es, wenn freilich auch nicht in der beabsichtigten erbaulichen Richtung, so doch auf eine, fast humoristische Weise anziehend wirkt.

Mehrere Bilder von ungenannten Künstlern schliessen sich an die Richtung des Fra Filippo an. So zunächst ein Bild seiner Schule (I, No. 102), Maria und den kleinen Johannes darstellend, welche knieend das Christkind anbeten; dies erinnert in der Composition an jenes grössere Werk des Meisters (I, No. 168) und spricht durch die schlichte Kindlichkeit der Auffassung an. — Ferner: eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 201), ein Bild von mehr untergeordnetem Werthe. — Eine Verkündigung Mariä (III, No. 69), durch die stille Heiterkeit der Composition, die weiche Anmuth in den Köpfen eigenthümlich ansprechend, leider aber mannigfach verblichen. — Ein kleines Bildchen (I, No. 151), die Geburt Christi, wobei verschiedene Heilige gegenwärtig sind, wiederum von geringerem Werthe und mehr nur für den Compositions-Styl der in Rede stehenden Richtung interessant.

Von einem namhaften Schüler des Fra Filippo, dem

Sandro Botticelli, sind ebenfalls verschiedene Gemälde vorhanden. Auch Sandro ist ein Künstler von bedeutendem Talent, der sich jedoch nicht immer, vornehmlich nicht in den Werken seiner späteren Zeit, von einem manierirten, der Karikatur sich zuneigenden Wesen frei zu halten weiss. Eigenthümlich ist ihm ein gewisser phantastischer Zug, der bei seinen besseren Arbeiten auf anziehende Weise hervortritt. Bei seinen weiblichen Köpfen bemerkt man dieselbe wiederkehrende Gesichtsbildung, die wohl eine Erinnerung an irgend ein schönes Ereigniss glücklicher Jugendtage sein mag und dann mit ihm alt geworden ist; in manchen Bildern erscheint dieser Kopf gar lockend und anmuthig, in andren dagegen, die der späteren Zeit des Künstlers angehören, verkümmert und schwerfällig. Die Bilder des Museums geben für das Gesagte mannigfache Belege.

Bedeutsam ist unter diesen eine grosse runde Altartafel (I, No. 180): die h. Jungfrau mit dem Kinde auf einem Throne, der von Rosengebüschen umgeben ist, und sieben rosenbekränzte Engel zu ihren Seiten, welche schwere Leuchter mit brennenden Kerzen tragen. Die Engel stehen festlich, wie ein Lobgesang, vor dem Throne, ihre leichten Gewänder rauschen im Winde; die Madonna ist weniger bedeutend. — Ein andres grosses Altarbild (I, No. 169) stellt in der Mitte die Madonna, welche ihrem Kinde die Brust reicht, zu ihren Seiten die beiden Johannes, dar. Auch dies Bild hat durch die Lauben von Palmen und Oliven, die sich über die einzelnen Figuren hinwölben, einen eigen festlichen Charakter, aber die Figuren selbst sind bereits in einer düstren, unerfreulichen Manier erstarrt. — Eine Verkündigung Mariä (I, No. 207) ist ebenfalls nur ein handwerksmässiges Bild.

Ungleich anziehender ist dagegen ein viertes Bild desselben Meisters, welches einem völlig verschiedenen Kreise der Darstellungen, — dem des classischen Alterthums, den Sandro Botticelli als einer der ersten in die florentinische Kunst einführte, — angehört: I, No. 167. Es ist ein lebensgrosses Venusbild auf dunklem Grunde, in der Stellung der

bekannten medicieischen Statue. Farbe und Formen des Körpers sind noch streng, noch ohne den sinnlich reizenden Schmelz, aber nicht ohne Adel. Die goldnen Lichter auf dem frei niederwallenden Haar, der sinnige Ausdruck des Gesichtes geben indess dem Bilde wiederum einen eigen phantastischen Charakter, dass es den Beschauer wie die romantischen Nachklänge der antiken Mythe gemahnt. Auch hier sind die Züge des Gesichtes dieselben, wie an Botticelli's übrigen Bildern.

Das Vorbild dieser Züge scheint uns in einem weiblichen Profilbildnisse (I, No. 195), welches der Katalog als das wahrscheinliche Portrait der Simonetta, der Geliebten des Giuliano Medici, bezeichnet, erhalten zu sein, — ein feines zartes Gesicht mit heiterem offenem Auge, mit leichtem Trotz auf der Unterlippe und ein wenig aufgeworfener Nase. In diesem Bildnisse besonders zeigt sich, trotz der immer noch strengen Behandlung, ein äusserst glückliches Eingehen auf das unmittelbare Vorbild der Natur, welches in der florentinischen Kunst dieser Zeit natürlich auch im Fache des Portraits zu den beachtenswerthesten Erfolgen führen musste. Dies bestätigen noch verschiedene andre, im Museum vorhandene Portraitbilder.

Aus der Schule des Sandro Botticelli ist zunächst eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 172), in der gewöhnlichen Weise des Meisters behandelt, anzuführen. — Sodann zwei kleine Tafeln (I, No. 185 u. 187), welche Scenen aus der römischen Geschichte, die letztere die Ermordung Cäsars, die andere die zunächst vorangehenden Begebenheiten, enthalten. Sie sind, wenn sie freilich auch nicht der feineren Bestimmtheit Sandro's bei ähnlichen kleinen Darstellungen gleich kommen, doch wiederum interessant als Beispiele für die durch ihn eröffnete, noch romantische Auffassungsweise des antiken Lebens.

Schüler des Sandro Botticelli und verwandter Richtung angehörig war Filippino Lippi (der Sohn des Fra Filippo Lippi). Die Blüthe dieses Künstlers fällt bereits gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, und es finden sich somit in seinen spätern Darstellungen schon manche Motive,

welche der grössern Formenfülle der folgenden Periode angehören, ohne dass durch dieselben jedoch der Charakter der Zeit, aus welcher er hervorgegangen, ausgelöscht wird. Auch von ihm besitzt das Museum eine namhafte Reihe von Gemälden.

Drei Madonnen mit dem Kinde geben Belege für die allmählige Fortbildung des Künstlers und seiner Zeit. Die eine (I, No. 183), von überaus mildem, zartem Charakter, zugleich noch von einer gewissen Schwäche der Gestaltung, lässt den noch jugendlichen Künstler erkennen, erinnert auch in den Zügen des Gesichtes noch an Sandro Botticelli's Vorbild. — Die zweite (I, No. 184) zeigt das Bestreben nach einer grösseren Energie in den Formen, was aber, bei noch nicht genügenden Mitteln, manches Ungeschick in der Bewegung, besonders des Kindes, zur Folge hat. — Die dritte (I, No. 218) hat bereits ungleich mehr Modernes; das Kind, freilich sehr derb, bewegt sich frei; das Ganze füllt den Rahmen in wohlabgewogener Weise. Die, bei grossartiger Anlage, doch schwergefaltete Gewandung der Madonna ist dem Künstler eigenthümlich.

Ein grösseres Altargemälde (I, No. 198) stellt den gekreuzigten Heiland und zu den Seiten des Kreuzstammes, knieend, den heil. Franciscus und die heil. Jungfrau dar. Sind hier die beiden erstgenannten Gestalten, durch eine unerfreuliche Dürre, weniger anziehend, so ist dagegen die Gestalt der Maria von grosser Schönheit und Würde, ihr zum Kreuz emporgerichtetes bleiches Gesicht, welches man im Profil sieht, von unendlich rührendem Ausdrucke. Es sind dieselben edlen Züge, die mehrfach auch aus Filippino's Frescomalereien hervorleuchten.

Ausserdem ist von Filippino noch ein Portrait eines jungen Mannes (I, No. 192), leicht, aber sehr geistreich und kräftig gemalt, mit dem vollen Ausdrucke einer bestimmten Individualität, vorhanden; man möchte es, der Art und Weise der Auffassung nach, für des Künstlers eignes Bildniss halten.

Die eben besprochenen Meister bilden eine Folge, welche, rücksichtlich ihrer Kunstrichtung, in einem nahe verwandtschaftlichen Zusammenhange steht. Neben ihnen ist jedoch noch eine bedeutende Anzahl andrer vorzüglicher Meister zu bemerken.

So zunächst einer der früheren Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, Neri de' Bicci. Ein von ihm vorhandenes Gemälde (III. No. 91), Madonna mit dem Kinde und Engeln, ist indess im Ganzen wenig bedeutend und wiederum nur mehr zur Bezeichnung des Ueberganges aus dem ältern Style der toskanischen Kunst in den in Rede stehenden interessant.

An diesen Künstler schliesst sich Cosimo Rosselli an. Ursprünglich in der Schule des Fiesole gebildet (er wird als Mitarbeiter und Vollender des jüngsten Gerichtes, I, No. 156, genannt), scheint dieser Künstler etwas von der zarteren Grazie seines Meisters beibehalten zu haben, obgleich auch er nachmals vorzugsweise den durch Masaccio eröffneten Bahnen folgt. — Das kleine Bild einer Grablegung (I, No. 160) erinnert im Ganzen noch an die alterthümliche Richtung Fiesole's ist auch ohne besondre Kraft ausgeführt; doch zeigt es in der Gestalt der Maria, welche die Hand des todten Sohnes küsst, bereits eine hohe Schönheit und Würde.

Auch ein zweites Gemälde, ein grosses Altarbild (I, No. 175), Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, hat noch etwas schlicht Alterthümliches; die Maria ist in schönen stillen Linien gezeichnet, ihr Gesicht, ebenso die Gesichter der Engel hinter ihrem Throne, von grosser Anmuth. Aber die volleren Formen des Kindes, die Gestalten der unschuldigen Kindlein von Bethlehem, die im Vorgrunde in ihren Kleidchen und Wickeln, mit ihren argen bethlehemitischen Wunden, stehen und einen naiv rührenden Eindruck hervorbringen, deuten bereits entschieden auf die neuere Zeit. — Neben diesem Gemälde ist das Rundbild einer Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und dem heil. Franciscus zu nennen (I, No. 141), welches durch das feier-

lich Anmuthige in der Gestalt der Madonna, durch die Fülle und freie Bewegung des Kindes anspricht.

Eine zweite grosse Altartafel (I, No. 147), auf welcher die heil. Jungfrau in ihrer Herrlichkeit, von Engeln umgeben, und unten eine grosse Schaar knieend Anbetender dargestellt sind, gehört der völlig entwickelten Zeit des Künstlers an. In diesem trefflichen Bilde bemerkt man eine aufs Mannigfachste ausgeprägte Individualität in den Köpfen, welche gleichwohl der Würde des Ganzen keinen Eintrag thut. Bemerkenswerth sind die Engel, deren besondre Darstellung wiederum Studien der antiken Kunst verräth. — Eine dritte Altartafel (I, No. 176), die Krönung der Maria mit vielen Heiligen und musicirenden Engeln, hat ebenfalls noch manche Vorzüge, besonders was den Ausdruck der Demuth in der Gestalt der Maria anbetrifft; in der Mehrzahl der Gestalten aber bemerkt man hier bereits eine mehr handwerksmässige Manier.

Ein kleines Bildchen (I, No. 148) ist als „dem Cosimo Rosselli verwandt" bezeichnet. Es stellt die heil. Jungfrau dar, die zum Himmel emporgetragen wird. Ihre grossartig feierliche Geberde und Gewandung erinnert hier wiederum an ältere Vorbilder. — Eine dem Cosimo Rosselli verwandte Richtung zeigt ferner ein grosses Gemälde vom J. 1475 (III, No. 104), dessen Maler sich Lorenzo d'Ugolino de Rossi nennt, und welches den gekreuzigten Heiland mit mehreren Heiligen auf den Seiten darstellt. Beträchtlich handwerksmässig gemalt, spricht das Bild gleichwohl durch die energisch belebten Köpfe an. — Ein andres grosses Altarbild vom Jahre 1471 (III, No. 103), „dem C. Rosselli zeit- und kunstverwandt," erscheint ziemlich starr in der Composition und, mit Ausnahme einiger besondren Motive, wenig bedeutend. —

Benozzo Gozzoli, der, ebenfalls aus der Schule des Fiesole hervorgegangen, die Erscheinungen des Lebens mit einer bis dahin ungekannten, überschwenglichen Heiterkeit und Freudigkeit aufzufassen wusste, kann nur vor seinen Wandgemälden, namentlich vor denen im Campo Santo zu

Pisa genügend gewürdigt werden. Das Museum besitzt zwei Stücke eines grösseren Altarwerkes (I, No. 163), das eine die Figur eines Heiligen, das andre mehrere Engel darstellend, welche im Katalog als „Schule des Fiesole, wahrscheinlich Benozzo Gozzoli" verzeichnet sind. In der Gewandung dieser Gestalten finden sich einige Motive, die an die älteren Meister der umbrischen Schule erinnern. —

Ein gleichzeitiger Künstler untergeordneten Ranges war Alessio Baldovinetti. Von ihm ist ein, wenig bedeutendes Gemälde (I, No. 174), eine Verkündigung Mariä, vorhanden, welches gleichwohl durch die reich ausgebildete und in richtiger Perspective dargestellte Architektur des Hauses, darin die beiden Gestalten sich befinden, Interesse gewinnt. Mit der unmittelbaren und naturgetreuen Auffassung des Lebens wurde auch die Umgebung des Lebens in die bildlichen Darstellungen jener Zeit aufgenommen und namentlich von Benozzo Gozzoli, sowie von Baldovinetti's grossem Schüler Vorzügliches auch in dieser Art geleistet.

Letzterer war Domenico Ghirlandajo (1451 — 95), der bedeutendste unter den florentinischen Meistern, deren Blüthe in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, der würdigste Nachfolger Masaccio's. Aber auch Ghirlandajo's Verdienst ist in seiner Grösse nur vor seinen Wandmalereien (in Florenz) zu erkennen, in denen er jene, dem umgebenden Leben entnommene Darstellungsweise zu ihrer schönsten Vollendung geführt hat. Seine Staffeleibilder haben, wenigstens der Mehrzahl nach, nicht dieselben Vorzüge, und seinen religiösen Darstellungen namentlich wohnt mehrfach etwas beschränkt Bürgerliches in der Auffassung bei.

Dies sieht man z. B. an einem Altargemälde des Museums (I, No. 178), Madonna auf dem Throne, zwei Heilige auf den Seiten; doch ist das Ganze zugleich von schlichter, ruhiger Wirkung. — Etwas bedeutender ist ein zweites Altargemälde (I, No. 182), ebenfalls eine Madonna mit Heiligen, welches der späteren Zeit des Künstlers angehört. Die beiden stehenden Heiligen zu den Seiten der

heil. Jungfrau sind durch ihre lebenvollen Köpfe ansprechend; die beiden knieenden Heiligen verrathen eine andre Hand, sie zeigen schon mehr Modernes in ihrer ganzen Erscheinung, und sind von Ghirlandajo's Schüler Francesco Granacci hinzugefügt.

Die unter I, No. 188—190 verzeichneten Tafeln gehörten zu einem grösseren Altarwerke Ghirlandajo's, welches den Chor von S. Maria Novella zu Florenz schmückte und gegenwärtig zerstreut ist. Die grössere von diesen (No. 189), die Auferstehung Christi darstellend, befand sich an der Rückseite des Altares; sie wurde von Domenico Ghirlandajo unvollendet hinterlassen und sodann von seinen beiden Brüdern, Davide und Benedetto, ausgeführt. Manierirt in den Bewegungen und bunt in der Farbe, zeichnet sich dies Bild gleichwohl durch die trefflichen und lebenvollen Köpfe, namentlich durch die eigenthümliche Schönheit des Christuskopfes, aus. — Ungleich bedeutender als dies sind die beiden andren Bilder (No. 188 u. 190), welche die Gestalten des heil. Antonius und des heil. Vincentius Ferrerius enthalten. Die Köpfe beider sind äusserst lebenvoll, von kräftiger Farbe und sehr glücklich modellirt; es sind unbedenklich die trefflichsten Beispiele einer unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Darstellungsweise, welche die Gallerie, unter den florentiner Bildern dieser Periode, besitzt. Schon Vasari, in seiner Biographie des Ghirlandajo, sagt, dass diesem heil. Vincentius nichts als nur das Wort fehle.

Zwei Brustbilder von Ghirlandajo's Hand, ein weibliches und ein männliches (I, No. 193 und No. 196), beide zwar nicht ohne Verdienst, erreichen doch nicht den Werth der obengenannten Gemälde. Zu bemerken ist die zierliche Ausführung, der bei dem weiblichen Portrait (No. 193) angebrachten Nebendinge, welche an die feine Behandlung solcher Gegenstände in der altflandrischen Schule erinnert, wie man denn auch, in Erwägung der nicht zu verläugnenden Einflüsse dieser Schule auf Italien, hierin eine absichtliche Nachahmung von Seiten Ghirlandajo's anzunehmen berechtigt sein darf.

Das Rundbild einer Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und dreien Engelknaben (I, No. 203) ist eine Schulcopie nach einem Gemälde Ghirlandajo's, welches sich im borbonischen Museum zu Neapel befindet. Von Missverständnissen in der Zeichnung nicht frei, auch von minder belebter Farbe, zieht gleichwohl auch diese Copie durch den treffenden Ausdruck des kindlich Unschuldigen in den Gesichtern der Engel an. — Ein andres Schulbild (I, No. 204), eine thronende Madonna mit Heiligen, ist von mild gemüthvollem Charakter.

Von Francesco Granacci, dem schon genannten Schüler Ghirlandajo's, sind drei Gemälde vorhanden. Das eine von diesen, eine Altartafel (I, No. 205), Madonna auf dem Throne mit dem Erzengel Michael und dem Täufer Johannes, erinnert noch wesentlich an die Weise des Meisters, ist jedoch nicht ohne eigenthümliche Anmuth. — Das zweite Gemälde (I, No. 200), eine Geburt Christi, ist voller in Formen und Farben, von liebenswürdiger Anmuth und anziehend gemüthvollem Ausdrucke; es lässt bereits die Zeit der modernen Kunst erkennen, in welche dieser Künstler hinüberreicht, aber es hat bei seinen Vorzügen gleichwohl eine gewisse Schwäche, die es zu verrathen scheint, dass Granacci die Elemente der neuen Kunst vielleicht nicht genügend zu verarbeiten im Stande war. — Ausserdem ist von ihm noch das ungemein schlichte und einfache Portrait eines jungen Mädchens (I, No. 197), mit der naiven Unterschrift: „*Voli me tangere*“ vorhanden.

Von Bastiano Mainardi, dem Schwager des Ghirlandajo, sieht man das Portrait eines jungen Mannes (I, No. 191), welches der Weise des Ghirlandajo ziemlich entspricht; — und eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 173), ein Bild, zwar ohne Energie, doch von bescheidenem, gemüthvollem Charakter. Ueberhaupt ist es zu bemerken, dass in der florentinischen Kunst um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts mehrfach Leistungen auftreten, welche das realistische Streben der Schule verlassen und sich mehr der sinnigen

Auffassungsweise der umbrischen Schule zuneigen. (Vergl. weiter unten: Lorenzo di Credi und Raffaellin del Garbo.)

---

Neben der besprochenen Richtung, die vorzugsweise von einer bildnissmässigen Auffassung des Lebens und seiner Umgebungen ausgeht, äussert sich jenes realistische Streben der Schule zugleich noch in einer andern Weise, — in einem spezielleren, mehr mit Absicht durchgeführten Studium der nackten Körperform.

Zu den Künstlern dieser Art dürfte zunächst einer der älteren Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, Andrea del Castagno, zu rechnen sein, wenngleich bei ihm ein Studium der Art sich nur erst mehr im Einzelnen, und durch ein düster phantastisches, manierirtes Wesen umhüllt, bemerklich macht. Das Museum besitzt mehrere Bilder von seiner Hand. Eins von diesen ist ein grosses Altarblatt (I, No. 177), eine sitzende Maria, welche den Christusleichnam auf ihrem Schoosse trägt, und Heilige und Engel zu ihren Seiten. Hier ist die Darstellung des nackten Körpers, auch die der Nebenfiguren, noch befangen und unerfreulich; doch ist in der Gestalt der Maria etwas eigen Grandioses, was der in ihre Person oft hineingelegten Allegorie, als trauernde Kirche, wohl entspricht. — Drei kleinere Bilder (I, No. 142; III, No. 96 und 97) enthalten ein jedes verschiedene heilige Begebenheiten und Personen, welche durch reiche landschaftliche Gründe verbunden werden. Fehlt es in diesen Darstellungen auch mannigfach an dem Unbefangenen, Absichtslosen, so sind doch wiederum bemerkenswerthe Einzelheiten darin; so namentlich auf dem ersten Bilde (I, No, 142), die nicht ohne Grazie durchgebildete nackte Gestalt des an einen Baum gefesselten h. Sebastian. — Zur Bezeichnung derselben Richtung, obleich schlichter aufgefasst, dient eine Madonna mit dem Kinde von Andrea's Schüler, Pesello (I, No. 210).

Bedeutenderer Einfluss auf die angegebene Richtung wurde später von ein Paar Bildhauern ausgeübt, welche zugleich in der Kunst der Malerei erfahren waren und die Studien, welche sie für eine unmittelbare, plastische Darstellung der Körperform gemacht, nun auch auf deren malerische Erscheinung überzutragen strebten.

Der eine von diesen ist Antonio Pollajuolo, Schüler des Andrea del Castagno. Von ihm ist das lebensgrosse Gemälde eines heil. Sebastian, nackt, an den Baumstamm gefesselt und von Pfeilen durchbohrt, (I, No. 171) vorhanden, ein Bild, welches in Bezug auf das in Rede stehende, annoch neue Studium Beachtung verdient.

Der andre ist Andrea Verocchio, von dessen Hand das Museum eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (I, No. 214) besitzt. Dies Gemälde hat bereits den Vorzug einer bedeutsameren Entwickelung der Formen, namentlich gewisser Feinheiten der Zeichnung und Modellirung, so dass es sich fast über den Standpunkt des Andrea erhebt; der Katalog vermuthet demnach, und gewiss nicht ohne Grund, dass an der Ausführung desselben Andrea's grosser Schüler Leonardo da Vinci Theil genommen habe.

Zur grossartigsten Entfaltung wurde diese, auf die Darstellung des Nackten gerichtete Weise durch Luca Signorelli gebracht, einen Künstler, dessen Blüthe wiederum um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts fällt. Seine Wandgemälde im Dome zu Orvieto, Darstellungen des jüngsten Gerichtes, gaben ihm Gelegenheit zu einer bedeutsamen poetischen Behandlung dieser Richtung. Das Museum besitzt von ihm zwei, in einen Rahmen zusammengefügte Flügelbilder eines Altares (I, No. 181), jedes mit den Gestalten dreier Heiligen, an denen sich, da es zumeist gewandete Gestalten sind, das strenge Studium der nackten Form zwar nur in einzelnen Theilen verfolgen lässt, welche aber von seinen anderweitigen Eigenthümlichkeiten, von seiner hohen, ernsten Würde, von seiner schönen, gemässigt phantastischen Behandlungsweise, den vortheilhaftesten Be-

griff geben. Vornehmlich sind in letzterer Beziehung die Gestalten der h. Magdalena und der h. Katharina hervorzuheben. (Magdalena ist hier nicht, wie gewöhnlich, als die Büsserin, die mit ihrem Goldhaar die Füsse des Heilandes trocknete, sondern als die Hohepriesterin, die mit dem Balsam das heilige Opfer zu salben im Begriff steht, dargestellt; doch hat sie auch hier ihr goldnes Haar fast wundersam, wie einen festlichen Schmuck, um ihren Hals geschlungen). —

Sehr eigenthümlich steht unter den Florentinern dieser Zeit Pier di Cosimo da. Eine grössere Zartheit des Colorits, vornehmlich eine grössere Weichheit der Modellirung, als man sonst in der florentinischen Schule bemerkt, scheint bei ihm fast auf einen Einfluss auswärtiger (oberitalienischer) Kunst zu deuten. Zugleich jedoch kann man es mit Bestimmtheit annehmen, dass Piero durch Nebenbuhlerschaft mit dem jüngeren Leonardo da Vinci (von dem weiter unten die Rede sein wird) wesentlich in diesen Beziehungen gefördert worden sei, wenn er freilich auch stets gegen Leonardo's Grösse zurückblieb; denn wie Leonardo, obgleich Bedeutendes noch in der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts leistend, doch schon den vollendeten Meistern des folgenden Jahrhunderts, — und zwar als derjenige, der ihren Reigen eröffnet, — zugezählt werden muss, so gehört Pier di Cosimo, obgleich bereits in die Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hinüberreichend, rücksichtlich der Auffassung und Durchbildung noch immer den Künstlern des vorigen an. Das Museum besitzt eins seiner vorzüglichsten Werke, welches schon von Vasari als solches hervorgehoben wird und, wenn es leider auch bedeutend gelitten zu haben scheint, doch immer noch seine Eigenthümlichkeit von ihrer schönsten Seite erkennen lässt: I. No. 211. Es ist Venus, welche nackt vor einem Myrthengebüsch ruht; Schmetterlinge und Kaninchen spielen um sie her: Amor, ein wunderreizender Knabe, sich mit dem durchsichtigen Schleier der Mutter umhüllend, schmiegt sich an sie. Etwas weiter zurück liegt Mars schlafend, ebenfalls nackt; Liebesgötter tragen die

Stücke seiner Eisenrüstung in die Landschaft hinaus. Die Gestalt des Mars ist zwar nicht sonderlich edel; auch die der Venus hat noch manches Harte in der Zeichnung, sowie manches Einzelne durch Abwaschung der Lasuren schwer und formlos geworden zu sein scheint. Ihr Oberkörper ist jedoch ungemein zart gebildet, vornehmlich aber der Kopf des Amor von einer, in Werken jener Periode äusserst seltenen Vollendung der Modellirung. Ueberhaupt geht durch das Bild ein eigenthümlich mährchenhafter, sinnlich verlokkender Reiz, der wiederum die noch romantische Auffassung des classischen Alterthums bezeugt und der sich besonders in dem Kopfe der Venus, dem etwas Hastiges, etwas von der Natur der Schlange einwohnt, concentrirt. (Die Physiognomie dieses Gesichtes kehrt übrigens mehrfach auf den Bildern desselben Künstlers wieder). Auch stimmt dazu die, in der florentinischen Schule der Zeit seltne warme Färbung der Landschaft, in welcher man das Vorbild der schönen landschaftlichen Gründe, die zuweilen in Gemälden des Andrea del Sarto (Piero's Schüler) vorkommen, erkennen dürfte.

Minder bedeutend ist ein zweites, dem Pier di Cosimo zugeschriebenes Bild (I, No. 216), Hercules am Scheidewege. Nur die Scenen auf der Bahn, die sich zur Seite des Lasters eröffnet (ein lustiges Wirthshaus, dem verschiedene Reiter, der eine mit einer Dame, zujagen, und daneben sie in Abgründe und Flammen stürzen,) erinnert an das phantastische Wesen, dem man auch sonst auf Compositionen dieses Meisters begegnet. Die Bahn der Tugend ist sehr langweilig. Rücksichtlich der Ausführung dürfte es zweifelhaft sein, ob das Bild Original ist.

---

Endlich sind noch die Gemälde zweier florentinischen Künstler anzuführen, deren Blüthe, wie die der letztgenannten, um den Schluss des fünfzehnten und den Anfang

des folgenden Jahrhunderts fällt, die indess im Wesentlichen ebenfalls noch nicht der neuen Richtung der Kunst angehören, und deren Eigenthümlichkeit, abweichend von dem mehr realistischen Streben der Schule, sich der weichen gemüthvollen Auffassung der umbrischen Schule, namentlich des Perugino, zuneigt.

Der erste von diesen ist **Lorenzo di Credi**, Schüler des Andrea Verocchio, Mitschüler des Leonardo da Vinci, dessen bedeutsameres Streben zwar nicht ohne Einfluss auf Lorenzo blieb, dem gleichwohl auch er noch nicht zu folgen vermochte. Von ihm sind zunächst verschiedene Madonnen mit dem Kinde vorhanden (I, No. 213, 229 und 233), von denen die erste noch die Schule des Andrea, die letzte den eigenthümlichen Charakter Lorenzo's in grösserer Freiheit und Weichheit erkennen lässt.

Anmuthig und zierlich ist ferner eine kleine Anbetung der Könige, I, No. 209. — Sehr bedeutsam eine grosse Anbetung der Hirten (I, No. 217), eine von dem Schüler des Lorenzo, **Antonio Sogliani**, ausgeführte Copie (nach dem Originalgemälde Lorenzo's, welches sich in der Akademie zu Florenz befindet), ein Bild von schöner, edler Gruppirung, mit anmuthigen und sinnigen Köpfen, im Einzelnen auffallend an die Weise des Perugino erinnernd.

Sehr bedeutsam ist noch ein andres Gemälde von der Hand des Lorenzo di Credi (I, No. 208). Es stellt, in einer felsigen Gegend, eine knieende, abgehärmte Büsserin dar, ohne Gewand, nur von ihrem reichen, dunkelbraunen Haupthaar umhüllt, welches auf seltsam phantastische Weise um den Leib geschlungen ist. Ein Engel schwebt zu ihr hernieder und bringt ihr den Kelch des Abendmahles. Das Bild macht einen tief ernsten, feierlichen Eindruck; auch die Ausführung ist kräftig und edel. Der Katalog bezeichnet die Büsserin als die h. Magdalena; doch empfing diese, nach der Legende, nicht während ihres Aufenthaltes in der Wüste, sondern erst unmittelbar vor ihrem Tode, und zwar von der Hand des h. Maximus, das Abendmahl. Auch auf die ägyptische Maria, die gleichfalls unbekleidet in der

Wüste lebte, passt, rücksichtlich der Legende, die Darstellung nicht. Vielleicht jedoch hat der Künstler die eine oder die andre Legende nach eigner Willkühr modificirt.

Der zweite Künstler dieser vorherrschend gemüthlicheren Richtung ist Raffaellin del Garbo, Schüler des Filippino Lippi. Zwei grosse Altartafeln (I, No. 179 und No. 199), beide die thronende Madonna mit Engeln und Heiligen zu ihren Seiten enthaltend, zeigen diese Richtung auf liebenswürdige und ansprechende Weise; besonders auf No. 199 sind einige Engelsköpfe, mit dem Ausdrucke vollkommener Unschuld und Reinheit, bemerkenswerth. — Minder bedeutend, und schon in einer gewissen handwerksmässigen Weise ausgeführt ist eine andre Altartafel (I, No. 206), welche den gekreuzigten Heiland, von verschiedenen Heiligen umgeben, darstellt. — Aehnlich ein kleineres Gemälde (III, No. 87), der Christusleichnam im Grabe mit Engeln und Heiligen. — Die volle Liebenswürdigkeit des Künstlers aber lernt man aus einem Rundbilde kennen (I, No. 194), eine Madonna mit dem Kinde, welches in ihren Armen eingeschlafen ist, und zu deren Seiten zwei musicirende Engel stehen. Die Zartheit und Anmuth der Gestalten, das feine Gefühl in den Falten der Gewänder, die sanfte Milde im Ausdruck der Köpfe, vornehmlich in dem der Maria, geben diesem Gemälde höchst anerkennungswürdige Vorzüge.

Diesen Gemälden ist schliesslich noch ein merkwürdiges Bild von der Hand eines unbekannten Meisters der florentinischen Schule (I, No. 231) anzureihen. Es enthält die Gestalt der Madonna, dem Beschauer gerade gegenüber sitzend; auf ihrem Schooße ruht das Kind, auf das sie, die Hände faltend, herabblickt. Das Feierliche der Composition, durch eine gewisse Strenge des Styles erhöht, ist hier mit einem ungemein zarten und edlen Gefühle durchgebildet; die Gesichtszüge der Madonna tragen ein fast raphaelisches Gepräge. Nur die ein wenig dumpfe Farbenstimmung beeinträchtigt den ersten Eindruck des Bildes auf den Sinn des Beschauers.

Die Betrachtung der Gemälde der umbrischen Schule, welche, wie bemerkt, die eben besprochene Richtung am Vollendetsten ausgebildet hat, wird später folgen. Zunächst ist es, zur Beobachtung des Entwickelungsganges der italinischen Kunst, günstig, die Gemälde einiger andren Schulen ins Auge zu fassen.

---

### 2. Die Schulen von Padua und Venedig.

Die alterthümliche Richtung der oberitalienischen Schulen, die ihnen eigne Weichheit der Carnation, der Ausdruck zarterer Gemüthsstimmung, welcher bei ihnen vornehmlich in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden wird (vergl. oben), wurde im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Einführung einer neuen, vollkommen abweichenden Richtung unterbrochen, oder vielmehr fast in allen Beziehungen aufgehoben. Nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich jenes weichere Gefühl bei ihnen erhalten. Auch hier ging man gegenwärtig zunächst mit Absicht und Entschiedenheit auf eine vollendetere Formenbildung aus, so jedoch, dass man nicht so vorzugsweise die unmittelbaren Erscheinungen des Lebens zum Vorbilde nahm, sondern sich zugleich mit einem absichtlichen, oft ausschliesslichen Studium den Werken des classischen Alterthums zuwandte. In den erhaltenen antiken Sculpturen vermeinte man die günstigste Gelegenheit zu finden, um sich über die Bildung der körperlichen Form und die derselben zu Grunde liegenden Gesetze, zugleich auch über die Bedingnisse eines edleren Styles, zu unterrichten. Mit diesen Verhältnissen, sowie mit mannigfach andren, der Antike zugehörigen Elementen der Darstellung, nahm man aber zunächst auch vielfach die Härte und Schärfe des Materials der plastischen Vorbilder, überhaupt diejenigen Eigenthümlichkeiten an, welche mehr der Sculptur als der Malerei geziemen.

Der Sitz, von welchem diese Richtung der Kunst ausging, ist Padua; der Stifter derselben Francesco Squarcione, dessen Blüthe in die erste Hälfte des fünfzehnten

Jahrhunderts fällt, selbst ein nicht sonderlich bedeutender Künstler und, wie es scheint, nicht mit bedeutendem Schönheitssinne begabt. Gemälde von ihm sind sehr selten. Zur Bezeichnung seiner Richtung sind zwei als „Schule des Squarcione“ benannte Bilder wohlgeeignet. Das eine von diesen (III, No. 118) stellt den Leichnam Christi mit Maria und Johannes dar; sehr streng, im Einzelnen selbst unschön, ist dies Bild gleichwohl durch eine gewisse Tüchtigkeit der Formen-Behandlung von Werth. — Ebenso das andre (I. No. 23), Madonna mit dem Kinde und umher ein Rand von Engelknaben, welche die Instrumente der Passion tragen; letztere erinnern bereits mehrfach an antike Amorinen-Figuren.

Squarcione zählt verschiedene Schüler, welche die durch ihn eröffnete Darstellungsweise mannigfach verbreiteten. Der bedeutendste unter diesen, wiederum einer der grössten Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431—1506). Das Museum besitzt verschiedene Bilder, welche den hohen Werth dieses Meisters, die bedeutsame Entfaltung, die er der in Rede stehenden Richtung zu geben wusste, erkennen lassen. Eins von diesen (I. No. 6), in kleinen Dimensionen, stellt die Judith dar und neben ihr die Magd, welche auf einem Korbe das Haupt des Holofernes trägt; ein Bild von grossartiger Zeichnung und vornehmlich in der Magd dem Style antiker Relief-Sculpturen vergleichbar; es führt die Jahrzahl 1488. — Eine Darstellung im Tempel (I, No. 25), halbe Figuren, zeigt noch die ganze, der Schule eigenthümliche plastische Strenge, welche gleichwohl einer entschiedenen, charaktervollen Durchbildung der einzelnen Köpfe nicht im Wege steht. — Ein Portraitbild (I, No. 5) ist ebenfalls voller Charakter und Ausdruck und, bei durchgeführt strenger Modellirung, sehr tüchtig gearbeitet.

Ungleich höher als diese Bilder steht ein viertes Werk von Mantegna's Hand (I, No. 24): der Leichnam Christi, der von zwei Engeln emporgehalten wird. Das ganze Gemälde ist voll der höchsten Würde und Ruhe, der Körper des Er-

lösers, die Züge seines Gesichtes von einem Adel, von einer hohen Schönheit, welche der Anlage nach nur mit den grossartigsten Erzeugnissen der antiken Kunst verglichen werden kann; zugleich aber ist in diesen Zügen der zarteste Hauch christlicher Auffassung und in den Köpfen der beiden Engelknaben eine unbeschreibliche Innigkeit des reinsten, heiligsten Schmerzes. Nur eine, um ein Geringes grössere Tiefe der Farbe, nur eine leisere Abtonung der Umrisse fehlt hier noch, um das Werk, wie es in geistiger Beziehung so unendlich vielen Arbeiten der folgenden Periode voransteht, auch in keinem der technischen Bezüge untergeordnet erscheinen zu lassen. Trotz dem zeigt es jedoch auch in dieser technischen Rücksicht eine Meisterschaft in dem Elemente des Helldunkels (vornehmlich in dem beschatteten Kopfe des Engels, welcher zur Linken des Heilands steht), die in so früher Zeit fast ohne Beispiel ist. *)

Eine sehr untergeordnete Stellung im Verhältniss zu Mantegna nehmen zwei andre Schüler Squarcione's ein: Gregorio Schiavone, von dem eine, mit seinem Namen bezeichnete Madonna (III, No. 145), ein unbedeutendes und manierirtes Bild, vorhanden ist. — Sodann Marco Zoppo von Bologna. Von diesem besitzt das Museum ein in der Kunstgeschichte namhaft gemachtes Altarbild vom J. 1471.

*) Ein Umstand, wie der oben angeführte, dürfte sehr geeignet sein, um auf die noch immer so dunkle Entwickelungsgeschichte eines späteren Meisters, des Coreggio, der in der Schule (wenn freilich auch nicht mehr unter den Augen) des Andrea Mantegna gebildet wurde, einiges Licht zu werfen. Die Art und Weise des Coreggio scheint der Richtung des Mantegna, wie man dieselbe gewöhnlich, und in Rücksicht auf die Mehrzahl der Werke des letzteren, betrachtet, so fern zu stehen, dass man nicht wohl ein gegenseitiges Verhältniss zwischen den Leistungen beider Künstler entdecken kann. Wohl aber mögen die Beispiele eines so ausgebildeten Helldunkels, wie auf dem besprochenen Gemälde, dazu gedient haben, den eigenthümlichen Anlagen Coreggio's eine entsprechende Nahrung zu geben und ihre Entwickelung naturgemäss zu fördern.

früher zu Pesaro befindlich, (I, No. 59), welches eine thronende Madonna mit Heiligen darstellt, die Eigenthümlichkeiten der Schule jedoch auf eine höchst barbarische Weise verzerrt. Bemerkenswerth ist an diesem Bilde nichts als das zierlich gemalte Fruchtgewinde, welches den Thron schmückt, — wie denn an solchen Gegenständen die paduanische Schule, wiederum der Dekorationsweise antiker Reliefs folgend, oft mit Liebe verweilt.

Anziehend sind einige andre Bilder der paduanischen Schule dieser Zeit. So namentlich ein Altargemälde (I, No. 3), auf welchem man die Madonna mit dem Kinde und anbetenden Engelknaben auf erhabenem Throne, unterwärts vier männliche Heilige dargestellt sieht. Das Bild ist streng, aber nicht ohne eine erfreuliche plastische Würde. Die wechselnd bewegten Stellungen der Heiligen (von der einfacheren Anordnung früherer Altarbilder abweichend) sind ebenfalls charakteristisch für die paduanische, — und in ihrem Gefolge auch für die venetianische Schule der Zeit. — Das kleine Bild einer Verkündigung (I, No. 31), sowie die Halbfigur eines heil. Hieronymus (I, No. 33) sind gleichfalls beachtenswerthe Arbeiten der Schule. —

Zu den anderweitigen Arbeiten, welche unter dem Einfluss des Squarcione und seiner Schule entstanden sind, gehören die des Veroneser *Liberale*: III, No. 149, Madonna auf dem Throne mit Heiligen (mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1489 bezeichnet), und III, No. 147, der heil. Sebastian, — beide hart und manierirt, das erstgenannte Bild jedoch nicht ohne etwas Tüchtiges in den Köpfen.

Sodann ein Gemälde des Ferraresen Cosimo Tura (I, No. 272), ein höchst barockes, wunderlich phantastisches Altarbild, eine Madonna auf bunt überladenem Throne, nebst zwei Heiligen im Vorgrunde. — Ein andres Altargemälde der Schule von Ferrara (III, No. 101) zeigt ähnliche Eigenthümlichkeiten, die jedoch mehr gemässigt sind. — Ein drittes Gemälde der ferraresischen Schule der Zeit (III, No. 160) weicht dagegen von dieser Darstellungsweise völlig ab und dürfte mehr auf den Reminiscenzen eines älteren

Styles beruhen. Es stellt, ohne Zweifel mit Rücksicht auf einen besonderen Vorgang, das Verlöbniss eines vornehmen Paares mit beiderseitigem Gefolge dar, wunderlich steifleinene Gesellen, die Gewänder in parallelen senkrechten Falten, die Köpfe jedoch nicht ohne das Gepräge charakteristischer Individualität.

---

Von sehr wichtigem Einfluss war die Richtung der paduanischen Schule auf die weitere Entwickelung der von Venedig. Hier ist es zunächst Bartolommeo Vivarini von Murano, — der jüngere Bruder jenes Antonio (vergl. oben S. 25), durch den die frühere Weise der venetianischen Schule zu einer so bedeutsamen Eigenthümlichkeit ausgeprägt worden war, — welcher dieselbe mit aller Einseitigkeit aufnahm. Ein grosses, aus verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk (III, No. 107), dessen Hauptdarstellung die Ausgiessung des heil. Geistes enthält, giebt hiefür zunächst einen Beleg. Es ist durchweg (nur mit Ausnahme des oberen Mittelbildes, welches eine andre Hand verräth) sehr streng, hart und scharf behandelt, entschädigt jedoch für die aufgegebenen Vorzüge der älteren Schule bereits durch eine, mit grosser Consequenz durchgeführte Charakteristik in den Köpfen. — Aehnlich sind zwei andre Bilder desselben Künstlers: ein heiliger Georg (III, No. 109, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1485), — und die Halbfigur eines jungen Bischofes (III, No. 131), das letztgenannte Bild jedoch durch eine eigenthümliche Anmuth in den Hauptumrissen vortheilhaft ausgezeichnet. — Eine ihm zugeschriebene Madonna mit dem Kinde (III, No. 142), ein würdiges, nicht unschönes Bild, ist wiederum von ungleich weicherer Modellirung und bezeichnet den Uebergang zu den Leistungen der Schule des Bellini (von denen unten.)

Ein Zeitgenoss des B. Vivarini und seiner Richtung verwandt, jedoch das Strenge und Harte derselben nicht selten bis zur Manier übertreibend, ist Carlo Crivelli.

Von diesem Künstler sind zunächst zwei, mit der Namens-Aufschrift versehene Bilder anzuführen. Das eine (III, No. 138), eine Grablegung Christi mit Heiligen auf den Seiten, ist barbarisch wüst und roh. — Das andre, grössere (III, No. 123), enthält die Figur der heiligen Magdalena, zwar immer noch beträchtlich scharf gemalt, doch nicht ohne etwas zierlich Phantastisches. Zu bemerken ist auf diesem Bilde ein sauber gemaltes Fruchtgehänge. — Ein drittes Gemälde (I, No. 28, mit der Jahrzahl 1481 bezeichnet), eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne sitzend, ist gleichfalls noch streng, aber von eigenthümlichem Adel der Zeichnung. Dies Bild entspricht den anziehenden Gemälden, welche in der Gallerie der Mailänder Brera dem Crivelli zugeschrieben werden. In Venedig ist fast kein Bild von ihm vorhanden. — (Dass das weiche Bild der beiden Apostelfiguren, III, No. 130, nicht von Crivelli herrühren könne, ist schon oben bemerkt.)

Verwandter Richtung gehören ferner die Gemälde des Jacopo de Valentia an. Hart und trocken, sprechen diese doch auf gewisse Weise durch einen schlicht gemüthlichen Zug an, vornehmlich eine das Kind verehrende Madonna, (III, No. 127, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet); — während ein grösseres Gemälde des Jacopo (III, No, 136), sowie ein, seiner Eigenthümlichkeit nahe stehendes (I, No. 32), von geringerer Bedeutung sind.

Von verhältnissmässig geringem Werth sind endlich die hier noch anzuführenden Gemälde des Matteo Cesa: eine Maria mit dem Kinde (III, No. 125) und eine thronende Madonna mit Heiligen (III, No. 129, dies mit dem Namen des Künstlers). — Aehnlich auch das Bild eines Pertus Maras (so bezeichnet), I, No. 35: Madonna mit dem Kinde und Heiligen; — sowie das Bild einer heiligen Familie von Antonio da Crevalcore (I, No. 57, mit dem Namen und der Jahrzahl 1453). — Ein Christuskopf (III, No. 122), von unbekannter Hand, enthält eine Nachbildung jener alten typischen Darstellung, welche der Richtung der venetianischen Schule dieser Zeit zu entsprechen scheint.

Auf die weitere Entwickelung der venetianischen Malerei wurde ein namhafter Einfluss von Seiten der altflandrischen Schule ausgeübt. Als ein wichtiges Beispiel für diesen Einfluss führt die Kunstgeschichte (namentlich Lanzi) ein Gemälde auf, welches sich gegenwärtig im Berliner Museum befindet (III, No. 116) und dessen Künstler sich in einer Aufschrift Rugerius benennt. Die Aufschrift befindet sich an dem Mittelbilde, der Darstellung eines thronenden Hieronymus, während die Seitenbilder, zwei weibliche Heilige, von andrer Hand hinzugefügt sind. Man ist der Meinung, dieser Rugerius sei ein Niederländer, Rogier, der in Italien gearbeitet habe, und zwar jener vielgerühmte Schüler des Johann van Eyck, Rogier van Brügge. Aber der Styl der Zeichnung, die Behandlung und die Technik, im Mittelbilde wie in den Seitenbildern, haben keine Verwandtschaft mit niederländischer Weise und zeigen vielmehr entschiedene Nachahmung der paduanischen Schule. Nur in dem Ensemble der Gestalt des heil. Hironymus könnte man, möglicher Weise, eine Reminiscenz an den Gott-Vater des berühmten Eyck'schen Altargemäldes zu Gent (vergl. die alte Copie unter II, No. 14) finden. Der Katalog bezeichnet den Künstler als einen Italiener: „Rugeri."

---

Der angedeutete Einfluss der altflandrischen Schule auf die von Venedig bestand vornehmlich in der Mittheilung der Technik der Oelmalerei, welche der eigenthümlichen Richtung der venetianischen Schule Gelegenheit zu ihrer vollständigen Entfaltung gab, während bisher (und so auch bei fast allen besprochenen Gemälden des Museums) die trocknere Temperamalerei angewandt war. Hiedurch konnte jene ältere Richtung der venetianischen Schule auf ein tieferes, wärmeres Colorit (Antonio Vivarini und Gio. Alemanno), welche durch die Einwirkung der paduanischen Schule auf kurze Zeit, wie es scheint, unterbrochen gewesen war, auf's Neue und mit grösserer Entschiedenheit her-

vortreten, wenngleich auch sie in den nächstfolgenden Leistungen immer noch, nur mehr oder minder modificirt, die feine Schärfe der Paduaner nachklingen lässt. Ein heitres, blühendes Leben, eine geistreiche Charakteristik, ein bedachtes Eingehen auf die Umgebungen der Hauptdarstellung sind als vorzüglich bezeichnend für die folgenden Leistungen der Venetianer hervorzuheben.

Antonello von Messina war es, welcher das Geheimniss der von den Brüdern van Eyck erfundenen oder verbesserten Oelmalerei, als Schüler des Johann van Eyck, nach Italien brachte und zunächst unter den Venetianern verbreitete. Das Museum besitzt drei interessante Gemälde dieses Künstlers, welche mit seiner eignen Namensbezeichnung versehen sind, — ein Umstand, der ihnen, bei der Seltenheit von Antonello's Bildern, einen hohen Werth verleiht, wie überhaupt die vorhandenen Gemälde aus der venetianischen Schule dieser Zeit grossen Theils mit den Künstlernamen versehen, somit sehr wichtige Anhaltspunkte für die Kunstgeschichte sind.

Das erste von Antonello's Gemälden (I, No. 12), das schlichte Portrait eines jungen Mannes, trägt die Jahresbezeichnung 1445 und ist wohl eins seiner frühesten Werke. Es lässt, in der feinen und genauen Bezeichnung der Formen, in dem eigenthümlich braunen Tone der Schatten, noch vollkommen die Weise der Eyck'schen Schule erkennen. — Das zweite Gemälde (I, No. 8), eine Maria mit dem Kinde, scharf und geistreich gemalt, entspricht bereits auf ziemlich entschiedene Weise dem Charakter der folgenden Venetianer. — So auch das dritte Gemälde, (I, No. 11), der Kopf des heil. Sebastian, der sich jedoch, wenn auch in ihm noch eine gewisse Strenge sichtbar ist, durch eine anziehende Weichheit der Carnation und den schmerzlich schönen Ausdruck der Gesichtszüge auszeichnet. —

Unter diesen mannigfachen Einflüssen, den Charakter der venetianischen Schule wiederum mit durchgreifender Energie feststellend, bildete sich der vorzüglichste Meister, welchen diese Schule im fünfzehnten Jahrhundert zählte,

aus: **Giovanni Bellini** (1426—1516). Von seiner Hand sind verschiedene Gemälde vorhanden, in denen sich Beispiele seines milden Ernstes, seiner heiteren Anmuth, seiner feinen Behandlung vorfinden. Unter ihnen zwei Madonnen mit dem Kinde (I, No. 9. mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, und No. 16). Die erste von diesen zeichnet sich durch Adel, Reinheit und durch die schöne Ruhe der Composition sehr vortheilhaft aus, die zweite durch eine ansprechend leichte Bewegung des Kindes. — Ein andres Gemälde (I, No. 42), die Halbfigur eines segnenden Christus enthaltend, giebt, in der schlichten Würde dieser Gestalt, wiederum einen guten Beleg für die Richtung des Meisters. — So auch eine Darstellung im Tempel (I. No. 1), ein lichtes, etwas buntes Gemälde mit tüchtigen und charaktervollen Köpfen.

In zwei Gemälden endlich (I, No. 2 und No. 53), beide den todten Christus enthaltend, welcher von den Seinigen betrauert wird, vermisst man den tieferen, mehr eindringlichen Ernst, den ein solcher Gegenstand erfordert. Der Christusleichnam auf beiden ermangelt überdies einer edleren Zeichnung. Das erste Bild (No. 2, mit dem Namen des Künstlers,) ist nur in einzelnen Köpfen bedeutend, sonst auch ohne Harmonie der Färbung; das zweite, (No. 53) giebt in dem warmen tiefgebrochenen Colorit bereits den Uebergang zu der späteren, vollendeten Periode der venetianischen Kunst zu erkennen.

Der Eigenthümlichkeit des Giovanni Bellini ziemlich nahe, obgleich nicht die Feinheit seiner eignen Hand bezeugend, stehen zwei Bilder seiner Schule: ein heiliger Georg (I, No. 13) — und ein ansprechendes Madonnenbild (III, No. 126).

Neben Giovanni ist zunächst sein älterer Bruder, **Gentile Bellini**, zu nennen, der sich jedoch, im Fache der Malerei, nicht zu ähnlicher Bedeutsamkeit entwickelt hat. Von diesem Künstler, und mit seinem Namen bezeichnet, ist ein Gemälde, (III, No. 144) vorhanden, welches die Madonna mit dem Kinde und mit den Bildnissen der Stifter darstellt. Es erinnert in der grösseren Strenge der Be-

handlung noch an die Richtung des Bart. Vivarini, ist jedoch nicht ohne Würde und nicht ohne Individualität in den beiden Portraitköpfen. — Ein zweites, dem Gentile Bellini zugeschriebenes Gemälde (I, No. 17), ein Portraitbild mit zwei Köpfen (angeblich der beiden Brüder Giovanni und Gentile) scheint mit den sicheren Werken dieses Künstlers nicht übereinzustimmen und im Gegentheil einer späteren, mehr entwickelten Periode der venetianischen Kunst anzugehören. —

Die grosse Reihe der Schüler und Nachfolger des Giovanni Bellini, welche, wenngleich beträchtlich in das folgende Jahrhundert hinüberreichend, grösseren Theils an der Weise des Meisters festgehalten haben, wird durch eine nicht unbedeutende Anzahl, zumeist eigenthümlich interessanter Gemälde bezeichnet.

Giambatista Cima da Conegliano ist unter diesen derjenige, welcher vornehmlich eine bedeutsame, charaktervolle Energie entwickelt und Strenge der Zeichnung mit tiefer Sättigung der Farbe zu verbinden weiss. Die von ihm vorhandenen Gemälde gehören zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Zunächst ist unter diesen eine Altartafel, (I, No. 47, mit seinem Namen bez.) anzuführen: Madonna auf hohem Throne und unterwärts vier männliche Heilige, Gestalten voll mächtiger statuarischer Würde, mit strenggefurchten, fast leidenschaftlichen Gesichtern. Nur die Madonna selbst, auch das Christuskind, sind hier nicht in gleichem Maasse ansprechend.— Eben so bedeutend ist ein andres Gemälde (I, No. 11), welches ein Wunder des h. Anianus von Alexandria, — die Heilung der verletzten Hand eines Schuhmachers, — darstellt; hier sind besonders die mannigfach durchgeführten Charaktere der Köpfe, vornehmlich unter den Zuschauern der wunderbaren Handlung, zu beachten. — Eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 21, mit dem Namen Cima's bezeichnet) ist ein wohlcomponirtes, lebhaftes und ansprechendes Bild, doch auch hier ohne das zartere Gefühl, welches ein solcher Gegenstand [illegible]

macht. — Ungleich mehr ist dies der Fall bei einem vierten Gemälde (I, No. 34 *a*, ebenfalls mit dem Namen), welches die Madonna mit dem Kinde und vor ihr das Brustbild des knieenden Donators darstellt. Es ist trefflich, in tiefen, ernsten Farbentönen, aber ohne eigentliche Strenge gemalt; das Portrait des Donators voll kräftigen, treuherzigen Lebens; die h. Jungfrau, die zum Beschauer herausblickt, in einer schönen Fülle edler Formen, sinnlich ernst, aber mit einem bedeutsamen Fond von Gemüth und Kraft. Sehr beachtenswerth ist auch die Landschaft, welche sich hinter den Gestalten in reicher Bewegung des Terrains und in tief herbstlichem Tone hinzieht. — Ausserdem ist von Cima noch ein Portrait des Giovanni Bellini (I, No. 4), ein tüchtig gemaltes Gesicht mit scharfen, verständigen Zügen, vorhanden.

Ein Christuskopf aus der Schule des Cima (I, No. 10), in der Weise des Meisters gemacht, ist ohne sonderliche Tiefe.

Andrea Previtali. Ein mehr alterthümliches Gemälde, (III, No. 117), der Christusleichnam, der von den Seinigen betrauert wird. Minder bedeutend in den Hauptfiguren und nur durch den Ausdruck der Köpfe anziehend, ist hier vornehmlich die Naivetät der fünf klagenden Engelknaben im Vorgrunde, welche die Hände ringen und sich im Schmerz auf der Erde wälzen, sowie die wärmere Färbung an ihnen, hervorzuheben. — Ein andres Gemälde (I, No. 48) stellt drei weibliche Heilige dar, und ist in diesen Gestalten bereits leichter und freier gehalten: der milde Ausdruck in den Köpfen (bei schwacher Carnation), die schöne statuarische Haltung der mittleren Heiligen (Gudula?) und der h. Katharina, sind von ansprechender Wirkung.

Andrea Cordelle Agi. Vermählung der heiligen Katharina (I, No. 41), ein schönes Bild von anziehend mildem Ausdrucke; besonders das Gesicht der Madonna ungemein seelenvoll.

Vincenzio Catena. Madonna mit dem Kinde und Heiligen (I, No. 20), ein treffliches Schulbild, ebenfalls von weichem und mildem Charakter.

**Pietro degli Ingannati.** Eine ähnliche Darstellung (I, No. 22, mit dem Namen des Künstlers), weich, aber schon etwas schwächlich und mit verschwimmenden Formen.

**Pier Maria Pennachi.** Ein Christusleichnam von zwei Engelknaben gehalten (I, No. 60, mit dem Namen des Künstlers), mild, aber ohne Kraft.

**Girolamo da Santa Croce.** Eine namhafte Reihe kleiner Gemälde mit verschiedenen Scenen heiliger Geschichte (I, No. 37, 38, 44, 45, 46), die als interessante Belege für die zierliche Weise dieses Künstlers in der Ausführung kleiner Figuren gelten dürfen. — Das bedeutendste und anmuthigste unter diesen ist das zweite (No. 38), die Geburt Christi darstellend; besonders anziehend sind hier die verschiedenen Gruppen zierlicher Engelknaben mit leicht flatternden Gewändern, welche theils lobsingen, theils die Instrumente der Passion tragen. — Das zuletzt erwähnte Bild (No. 46) ist beträchtlich moderner wie die übrigen und gehört somit bereits der späteren Entwickelung der venetianischen Schule an.

**Francesco Rizzo da Santa Croce.** Anbetung der Könige (I, No. 40, mit dem Namen des Künstlers); die Weichheit der Köpfe manierirt übertrieben und ohne tieferen Inhalt.

**Francesco Bissolo.** Auferstehung Christi (I, No. 49). Ohne bedeutende Energie, zeichnet sich dies Gemälde durch die grosse Zartheit des Colorits aus; der Kopf des Erlösers namentlich, von ungemein edlem und mildem Ausdrucke, deutet wiederum bereits auf die schöne Entwickelung des venetianischen Colorits in der folgenden Periode und erinnert an den Christuskopf Tizians in der Dresdner Gallerie (Christus mit dem Zinsgroschen.)

**Marco Marcone.** Das Mahl zu Emaus, (I, No. 15, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1507). Ein Bild von trefflicher, ruhiger Naivetät, in jener etwas Genremässigen Weise gefasst, die sich in der venetianischen Schule, vornehmlich der folgenden Periode, häufig bemerklich macht. Die Köpfe der Jünger sind sehr charaktervoll

und besonders der zur Rechten des Erlösers schön und edel. Der Wirth des Hauses und ein aufwartender Knabe fehlen nicht; auch ist noch ein Kätzchen angebracht, welches an dem Zettel, der des Künstlers Aufschrift enthält, zerrt, — vielleicht ein Recensent.

Eins der vorzüglichsten Bilder aus der Schule des Gio. Bellini (I, No. 55) wird vermuthungsweise dem eben genannten Marco Marcone zugeschrieben. Es enthält, in halben Figuren, die h. Jungfrau mit dem Kinde, Hieronymus und Katharina zu ihren Seiten. Die ernste und doch freie Stimmung, die durch das Bild geht, die kräftige und doch eigenthümlich zarte Behandlung geben demselben einen grossen Reiz. Besonders gilt dies von der Gestalt der h. Katharina, welche, die Hände über die Brust kreuzend und das Haupt etwas auf die Seite geneigt, zum Beschauer herausblickt. Es ist die ganze fesselnde Gewalt der venetianischen Natur in ihrer Erscheinung ausgesprochen; die dunklen, scharfen Augen, die hohen dunklen Augenbraunen bei langherabhängendem blondem Haar, der halb geöffnete Mund deuten auf jene Glut geheimer Leidenschaft, die später, bei Giorgione und Tizian, so mächtig hervortritt; aber darüber schwebt hier noch, beruhigend, der Ausdruck eines fast kindlichen, sinnig träumerischen Gefühles. —

Noch andre Künstler der venetianischen Schule stehen in einem näheren oder ferneren verwandtschaftlichen Verhältniss zu der Richtung des Giovanni Bellini. So zunächst Luigi Vivarini, ein Verwandter des oben genannten Bartolommeo, welcher in früherer Zeit der Richtung des letzteren folgte. Zwei von ihm vorhandene grosse Altargemälde, (I, No. 7 und No. 30, letzteres mit dem Namen des Künstlers), Madonnen auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten, — und ein Brustbild des h. Marcus (III, No. 124), lassen, was die lebhaftere und mehr durchgebildete Färbung anbetrifft, den überwiegenden Einfluss der Bellini'schen Schule erkennen.

So auch Marco Basaiti, von dem das Museum zwei beachtenswerthe Gemälde besitzt. Das eine von diesen (I,

No. 18), die Gestalten verschiedener Heiligen, oberwärts die Maria mit dem Kinde enthaltend, zeichnet sich durch die feine Behandlung, sowie durch die schönen, charakter- und würdevollen Köpfe aus; auch die Gewandung der einzelnen Gestalten ist trefflich angelegt, in der Ausführung aber noch übertrieben scharf. — Das zweite Gemälde (I, No. 27, mit dem Namen des Künstlers), die nackte Gestalt eines lebensgrossen heil. Sebastian, ist weich und geschmackvoll gemalt, wenn auch noch ohne tiefere Bedeutung rücksichtlich der Formenbildung. Zu bemerken ist hier der treffliche landschaftliche Hintergrund.

Vittore Carpaccio ist ein Künstler von grosser Eigenthümlichkeit. Seine Darstellungen, obgleich sie, wie gewöhnlich zu der Zeit, sich zumeist auf kirchliche Gegenstände beziehen, führt er gern in das Leben des Volkes hinüber, indem er sie mit einem reichen Zuschauer-Personal umgiebt, und den landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen einen grösseren Spielraum gewährt. Das Museum besitzt in einem grossen Gemälde (I, No. 19, mit dem Namen und der Jahrzahl 1511.) einen trefflichen Beleg dieser seiner Richtung: Eine felsige Waldlandschaft, an die Mauern und Thürme einer wohlbefestigten Stadt grenzend; auf der einen Seite des Vorgrundes eine Kirche, zu der eine Treppe emporführt; hier eine Reihe junger Geistlicher (unter ihnen der h. Stephan) knieend und von dem Apostel Petrus zu ihrem Amte eingesegnet; gegenüber verschiedene Gruppen von Männern und Frauen im Gespräch über den Vorgang, letztere in zierlich italienischer Nationaltracht; — das Ganze von grosser Heiterkeit und Anmuth; die landschaftlichen Theile sehr tüchtig behandelt und nicht ohne Interesse für die Anfänge dieses Zweiges der Kunst.

Ein dem Vittore „verwandtes“ Bild, die Flucht nach Aegypten (I, No. 61), ist nicht sonderlich bedeutend, doch von ansprechender Färbung.

Von einem Schüler des Vittore Carpaccio, dem Giovanni Mansueti, ist ein, mit seinem Namen bezeichnetes

Gemälde eines segnenden Christus (III, No. 115) vorhanden ein lebenskräftiger Kopf mit dem Ausdruck schlichten Ernstes.

---

Der Einfluss des Giovanni Bellini erstreckte sich weit durch das obere Italien. In einzelnen Fällen kam derselbe wiederum in Conflict mit der durch Andrea Mantegna ausgebildeten Richtung und brachte solcher Gestalt wiederum eigenthümlich beachtenswerthe Erfolge hervor. Dahin gehören die Leistungen mehrerer Veroneser der Zeit, namentlich die des Francesco Morone, von denen das Museum seltene Beispiele besitzt. Das eine von diesen, eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 58, mit dem Namen des Künstlers), zeichnet sich bei etwas strenger Behandlung doch durch eine schlichte, innerliche Würde, Ruhe und Milde aus. — Ein grosses Altargemälde (I, No. 26, ebenfalls mit dem Namen), Madonna auf dem Throne und zwei Heilige, hat dieselben Vorzüge, ist jedoch vielleicht noch etwas dumpfer in der Farbe und erinnert im Einzelnen der Gewandung (nicht zum Vortheil des Bildes) noch sehr an die Zeichnung der paduanischen Schule. — Ein drittes Gemälde, I, No. 36, ein Altarbild ähnlicher Composition, ist freier und frischer, ungleich mehr der Weise des Bellini verwandt.

Ein zweiter Künstler von ähnlicher Richtung ist Bartolommeo Montagna von Vicenza. Er ist, was die Auffassungsweise betrifft, dem F. Morone ziemlich verwandt, schlicht und ernst, doch minder tief und noch monotoner in der Färbung. Von ihm sind zwei grosse Altargemälde vorhanden: I, No. 56 (mit dem Namen des Künstlers). Madonna auf dem Throne mit Heiligen — und I, No. 39, Krönung der Maria mit den hh. Petrus und Paulus. Besonders das erste (vollkommen sichere) von diesen zeigt die grosse Verwandtschaft des Montagna mit Morone. — Minder bedeutend ein drittes Gemälde (III, No. 139), Magdalena, die von Engeln emporgetragen wird.

Der Weise des Morone ziemlich nahe steht noch ein andres Bild (I, No. 62), welches der Katolog als „Schule von Padua“ bezeichnet, eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelknaben; minder vollendet in der Ausführung, spricht dies Bild durch die edle Composition und das Gemüthvolle des Ausdruckes an. — Ein Bild der „Schule von Verona“ (I, No. 34), das Christkind, welches von der Madonna, einer Schaar kleiner Engelchen und dem Donator des Bildes verehrt wird, hat manches Ansprechende in der Composition, vornehmlich in dem Bau der verfallenen Prachtruinen, wo die Scene vor sich geht, und in der artigen Weise, wie die Engelchen neugierig zu den Seiten der Madonna hervorschauen. Auch ist die Farbenstimmung trefflich Der Ausdruck in den meisten Köpfen ist jedoch manierirt.

---

Schliesslich ist noch einiger Gemälde der venetianischen Schule zu gedenken, welche (wie auch bereits einige der oben besprochenen) vorzugsweise in die moderne Zeit dieser Schule hinüberleiten. Namentlich ist dies in den Werken des Jacopo Palma, il vecchio, der Fall. Zu seinen früheren Arbeiten, in denen er dem Style der Bellini'schen Schule verwandt ist, gehört das Bild einer Madonna mit dem Kinde (I, No. 51, mit seinem Namen), ein anmuthig schlichtes, liebliches Bild. — Mehr entwickelt, obgleich im Gesammtcharakter und vornehmlich im Style der Gewandung immer noch den Typus der alten Schule bewahrend, ist ein zweites Gemälde (I, No. 52), eine Madonna mit Heiligen zu ihren Seiten, halbe Figuren. Hier sind die Köpfe bereits mit grosser Meisterschaft und in trefflich weicher Modellirung gemalt; alle voll lebendigen, individuellen Charakters, besonders interressant der des h. Antonius von Padua, ein Gesicht mit geistreichen, mönchisch bedeutsamen Zügen; eben so auch der ernste männliche Kopf des anbetenden Donators. — Ein drittes Gemälde des älteren Palma (I, No. 87), eine heilige Familie, gehört dagegen bereits ungleich mehr der späteren Richtung der Schule an.

Aehnlich wie das zweite unter den Bildern Palma's hat auch das grosse Gemälde des Marcello Fogolino, eines Künstlers, der gleich jenem beträchtlich in das sechszehnte Jahrhundert hineinreicht, eine thronende Madonna mit verschiedenen Heiligen (I, No. 50, mit dem Namen des Künstlers), in Bezug auf die Gesammt-Anordnung und das der Auffassung zu Grunde liegende Gefühl, noch etwas vorherrschend Alterthümliches, während die Köpfe nicht minder bereits eine schöne Freiheit der Behandlung zeigen.

Endlich scheint hieher ein Gemälde zu gehören, welches der Katalog als „dem Batista Franco verwandt" bezeichnet. Es ist die halbe Figur eines Kreuztragenden Christus (I, No. 65), noch mit alterthümlichen Reminiscenzen in der Gesammt-Auffassung, mit feinen, etwas strengen Zügen, und nicht ohne etwas schlicht Gemüthvolles im Ausdrucke. Batista Franco gehört übrigens der folgenden Periode der venetianischen Kunst an. Er war bemüht, florentinische Zeichnung mit venetianischer Behandlung zu verbinden, so dass vielleicht die Modellirung, die in dem genannten Bilde etwas kälter ist, als dies gewöhnlich bei den Venetianern gefunden wird, auf gewisse Weise mit der im Uebrigen bereits abweichenden Richtung des Franco zu vergleichen sein dürfte.

### 3. Umbrische Schule und Meister einer verwandten Richtung.

Im Gegensatz gegen die vorherrschend realistischen Bestrebungen der im Vorigen namhaft gemachten Schulen des mittleren und oberen Italiens, welche zunächst mit einigen mehr alterthümlichen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts (wie z. B. mit Fiesole) in Opposition standen, bildete sich in der späteren Zeit des Jahrhunderts wiederum eine, wenn ich sie so nennen darf: mehr spirituelle Richtung, in der es vorzugsweise auf den Ausdruck eines zar-

seren Seelenlebens, einer innigeren Stimmung des Gefühles ankam, zu eigenthümlicher Selbständigkeit aus. Dies ist vornehmlich in den Schulen von Umbrien und einiger benachbarten Gegenden der Fall. Perugia erscheint als der Hauptsitz dieser Richtung der italienischen Malerei.

Der bedeutendste und einflussreichste Meister der umbrischen Schule ist Pietro Perugino (1446—1524). Der Ausdruck einer zarten, sentimentalen Schwärmerei, dem es gleichwohl im Einzelnen nicht an tieferem Ernste fehlt, eine hohe, wenn auch nicht immer von Uebertreibung freie Grazie der Gestalt, verbunden mit einer schönen, gesättigten Färbung charakterisiren die Meisterwerke seines Pinsels. Das Museum besitzt von ihm zwei Gemälde, welche indess nicht genügen, um den Begriff seiner eigenthümlichen Bedeutung festzustellen. Das eine von diesen (I, No. 232), eine Madonna mit dem Kinde und anbetenden Engeln, gehört der frühesten, noch unentwickelten Zeit des Künstlers an; doch giebt es, obgleich noch mannigfach unvollkommen und von grosser Härte in den Umrissen, wenigstens bereits die Grundzüge der dem Perugino eigenthümlichen Zeichnung. — Das andre Gemälde (I, No. 227), kleiner in der Dimension, eine Madonna, welche das Kind auf ihrem Schooße stehend hält, lässt allerdings, besonders in dem Kopfe der Mutter, die anmuthig edle Darstellungsweise des Meisters erkennen; aber die Farben haben zu sehr gelitten, um es rücksichtlich der Ausführung noch als ein Muster betrachten zu dürfen.

Eine treffliche Schulcopie nach Perugino (I, No. 220), eine Altartafel, Madonna auf hohem Throne und Heilige zu ihren Seiten, giebt ein Beispiel seiner würdigen Compositionsweise in grösseren Gemälden, und enthält im Einzelnen anziehend schöne Köpfe in jenem, dem Meister eigenthümlichen Charakter.

Ehe wir die Arbeiten der Schüler des Perugino betrachten, dürfte zuvor noch das Werk eines Zeitgenossen, der, wenn zwar kein Umbrier, doch einer ähnlichen Richtung folgte, zu betrachten sein. Dies ist ein seltnes Altargemälde

von der Hand des Giovanni Sanzio von Urbino (I, No 215, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet), Maria mit dem Kinde auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten. Das Colorit des Bildes ist schwächer als bei Perugino, auch ist der Ausdruck in den Köpfen nicht so seelenvoll, wenigstens nicht so sentimental wie bei letzterem; wohl aber zeigt sich in allen Gestalten eine schöne würdige Ruhe und eine eigenthümlich ansprechende Milde des Ausdruckes, welche uns in dem Meister des Bildes keinen der untergeordnetsten seiner Zeit erkennen lässt. Zunächst der Madonna steht auf der rechten Seite des Thrones der kleine Johannes, auf der linken ein andrer, zwei- bis dreijähriger Knabe, der die Händchen in kindlicher Unschuld anbetend faltet. Dies ist, alter Tradition zufolge, des Meisters eigner Sohn, — Raphael Sanzio.

Perugino hat eine namhafte Anzahl von Schülern gebildet, welche die Weise des Meisters mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit und Glück wiederzugeben bemüht waren. Verschiedene Bilder geben die Beispiele ihrer Leistungen.

Von Giannicola, einem ziemlich handwerksmässigen Verarbeiter der Eigenthümlichkeiten des Perugino, sind zwei grosse Flügel eines Altarwerkes (III, No. 100 und No. 102), jedes einen männlichen Heiligen darstellend, vorhanden. — Sodann ein auf beiden Seiten bemaltes Kreuz (I, No. 224), auf jeder Seite den gekreuzigten Heiland in der Mitte und verschiedene Halbfiguren auf den Enden enthaltend, eine zwar flüchtig aber geistreicher als die vorigen Tafeln ausgeführte Arbeit, welche dem Giannicola wenigstens mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben ist.

Von Tiberio d'Assisi sieht man eine Madonna mit dem Kinde und zweien Heiligen (I, No. 236), die Hauptfiguren ganz eine Kopie der in der genannten Composition Perugino's (I, No. 220) enthaltenen, übrigens eine schwache und unbedeutende Arbeit.

Dem Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, einem vielgerühmten Schüler Perugino's, von dessen Hand indess

noch keine Werke mit vollständiger Sicherheit ermittelt sind, ist das Rundbild einer Madonna mit dem Kinde, mit einem Kranze von Cherubim umgeben (I, No. 237), — ein Gemälde, in welchem wenigstens der Kopf der Madonna durch eine gewisse Tüchtigkeit anspricht, vermuthungsweise zugeschrieben.

Interessanter und eigenthümlicher als die eben besprochenen sind die Gemälde des Pinturicchio, eines der vorzüglichsten Schüler Perugino's. Als ein sehr wohl genügender Beleg für die Richtung dieses Künstlers und namentlich seinen, an verschiedenen Orten vorhandenen Wandgemälden vergleichbar, ist unter diesen eine grosse Anbetung der Könige (I, No. 212) hervorzuheben, — ein festliches ausdrucksvolles Bild, — wenngleich auch hierin, was die Ausführung betrifft, eine gewisse, mehr handwerksmässige Weise anklingt. Anziehend ist in dem Bilde besonders die Gestalt des jüngsten der Könige, der in liebenswürdiger Jugendlichkeit vortritt: er trägt diejenigen Züge, denen man mehrfach in Perugino's Fresken begegnet, und die man vorzugsweise als das Portrait von Pinturicchio's jüngerem Mitschüler Raphael zu bezeichnen pflegt. Trefflich ist auch die Gestalt des neben der Maria knieenden Donators, wie es auch den übrigen Figuren nicht an mannigfach charaktervoller Individualisirung fehlt.

Von Pinturicchio ist ferner das kindlich sinnige Portrait eines zarten Jünglings mit blondem herabhängendem Haar (I, No. 186), ebenfalls, wie es scheint, Raphael's Bildniss, vorhanden.

Eine kleine Verkündigung von seiner Hand (I, No. 235) ist sehr anmuthig, voll Grazie und lebendiger Bewegung. — Zwei Bilder (I, No. 219 und 230), deren jedes eine Menge von Scenen aus der Geschichte des Tobias in kleinen Figuren enthält, sind minder in Bezug auf Composition und gediegene Zeichnung, als wegen des mannigfach verschiedenen bunten Kostümes und der launigen Zwischenhandlungen interessant. — Aehnlich ein Bild aus Pinturic-

chio's Schule (I, No. 234), mit der Darstellung verschiedener, der Legende angehöriger Vorgänge.

Von Spagna, der sich unter Perugino's Schülern als einer der liebenswürdigsten auszeichnet, ist kein Gemälde vorhanden. Mehrere dagegen aus der Jugendzeit seines geist- und sinnesverwandten Genossen, der freilich bald die, noch immer beengenden Fesseln der Schule abzustreifen ermächtigt ward, des Raphael Sanzio (1483—1520). In Rücksicht auf den Bestand des Museums ist es vortheilhaft, die Betrachtung dieser Jugendbilder Raphael's, in denen die lieblichsten Blüthen der umbrischen Schule enthalten sind, hier anzureihen. Es liegt in ihnen etwas Ahnungsvolles, und Verheissendes, es ist das Element jener schwärmerischen Sentimentalität in ihnen so rein, so unschuldvoll, so wenig stereotyp enthalten, es spricht sich in ihnen bereits ein so lautrer, gemessener Charakter aus, dass sie auf das lebhafteste Interesse von Seiten des Beschauers Anspruch haben. Die Stufe der Entwickelung, auf welcher sie stehen, auf's Schönste ausfüllend, deuten sie zugleich auf die Stufe einer höheren Vollendung hin; sie haben die Zartheit der Jugend, welche gleichwohl die gediegene Entfaltung männlicher Kraft ankündigt; sie gewähren im vollsten Maasse denjenigen Reiz, der überhaupt in der Betrachtung früherer, noch nicht gänzlich vollendeter Kunstepochen verborgen liegt: bei der Freude an Knospen und Blüthen zugleich die keimende Frucht zu erkennen.

Raphael verdankt die eigentliche Grundlage seiner künstlerischen Ausbildung der Schule des Perugino. Aber auch für die Aufnahme anderweitiger Vorzüge hatte er Sinn und Gemüth offen, und namentlich dürfte der Einfluss seines eignen Vaters auf seine erste Entwickelungszeit mitgewirkt haben, um ihn vor allzu einseitiger Auffassung der, oft die Grenze überschreitenden sentimentalen Richtung jener Schule zu bewahren. Das besprochene Werk des Vaters (I, No. 215) gewinnt in dieser Beziehung einen zwiefachen Werth.

Unter den hierher bezüglichen Gemälden des Museums ist zunächst eins anzuführen, welches der Katalog als

„Schule des Perugino, vielleicht ein jugendliches Werk Raphaels" bezeichnet (I, No. 222). Es ist ein Rundbild, eine Madonna mit zweien Engeln, von denen der eine, kniend, ihr das Christuskind entgegenhält, der andre den Johannesknaben zur Anbetung herbeiführt. Sehr schwierig dürfte es sein, bei einem Bilde wie dieses, das eben nur den allgemeinen Charakter einer tüchtigen, jedoch noch etwas handwerksmässigen Schularbeit trägt, die Eigenthümlichkeit dieser oder jener bevorzugten Hand zu erkennen; dies um so mehr, als die Composition im Wesentlichen dem Perugino angehört und sich auch in anderen Schülerarbeiten wiederholt findet. (So z. B. die grössere Hälfte des Bildes, Maria und der knieende Engel mit dem Kinde, in einer, freilich mehr untergeordneten Schulcopie der ehemaligen Solly'schen Sammlung, gegenwärtig in der Gemäldesammlung des Königl. Schlosses zu Berlin, kleiner grüner Saal (152) No. 82.)

Die volle Eigenthümlichkeit der Jugendarbeiten Raphaels findet man dagegen in den andern Gemälden. Eins der früheren unter diesen ist das Bild einer Madonna, die in einem Buche liest; das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schooße (I, No. 223). Die Haltung der Mutter ist einfach und schlicht; ihr Gesicht bildet ein schönes reines Oval, und es entsprechen die edelgeformten Theile desselben bereits dem Ideale, welches den späteren Madonnenbildern Raphaels zu Grunde liegt. Ein stiller wolkenloser Friede schwebt über diesen reinen Zügen; aber noch liegt über dem Auge ein geheimes Band: es schaut noch mehr nach innen als nach aussen. In der Darstellung des Christkindes bringt das Bestreben, die Zartheit des Kindes mit dem Ernste des Welten-Erlösers zu vereinigen, (ein Streben, welches Raphael erst spät in seinem ganzen Umfange gelöst hat), noch eine gewisse Disharmonie hervor; auch sind hier die Körperformen noch nicht von edlem Verhältniss. Die ganze Behandlung aber zeigt durchweg bereits das feine Gefühl des Künstlers.

Mehr entwickelt ist ein zweites, etwas kleineres Ge-

mälde (I, No. 225), gleichfalls die h. Jungfrau mit dem Kinde und zu ihren Seiten die Heiligen Hieronymus und Franciscus darstellend. Die, wenn auch einfache, so doch bedeutsame und wohlgemessene Anordnung des Ganzen, die kräftig warme Färbung, bei jener eigenthümlich bestimmten Formenbezeichnung, die dem Raphael auch später bleibt, bilden die allgemeinen Vorzüge dieses Gemäldes, welche durch die schönsten Einzelheiten noch mehr gehoben werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier wiederum in denselben Formen, eben so zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdruck eines tiefsten, innigsten Gefühles; hier scheint das persönliche Leben schon zu Charakter und Bewusstsein zu erwachen. Auch das Kind ist bereits besser in der Zeichnung. Nicht minder anziehend ist der Ausdruck einer milden Frömmigkeit in den Köpfen der beiden Heiligen.

Ein kleines Bildchen, welches ebenfalls dieser Jugendperiode Raphaels zugeschrieben wird (I, No. 226), stellt einen Christusleichnam im Grabe, die Arme ausbreitend, (eine sogenannte Pietà) dar; einfach und wiederum nicht ohne Zartheit gemalt, zeichnet sich dies Gemälde durch die Schönheit und den Adel des Kopfes aus, dagegen der Körper, bei minder grossartiger Auffassung, nicht in gleichem Maasse befriedigt. — Bedeutender in letzterer Beziehung ist die Pietà einer andern Arbeit, welche Sr. K. H. dem Kronprinzen angehörig und im Museum, den eben genannten Gemälden gegenüber, aufgestellt ist. Es sind drei kleine Rundbilder, ausser dem Christus noch zwei andre Heilige (Ludovicus und Herculanus) enthaltend, von würdevoller Anlage, aber leicht, im Style der Schule, ausgeführt. Ohne Zweifel dienten sie zum Schmuck der Predella (des Untersatzes) eines grösseren Altarwerkes.

Das grösste von den Jugendwerken Raphaels, welche das Museum besitzt, ist eine Anbetung der Könige (I, No. 223 *a*), — eine figurenreiche Darstellung, in welcher die der Schule eigenthümliche Compositionsweise in bedeutender Ausbildung erscheint. In der Mitte des Bildes, auf

einer Decke, liegt das Kind, in reiner, schöner Zeichnung und bereits in anmuthigster Kindlichkeit aufgefasst; mit dem Finger berührt es, jene schon besprochene und bei den Umbriern namentlich beliebte Symbolik wiederholend, die Lippe. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die jungfräuliche Mutter, und zu ihren Seiten, gleichsam ihre Diener, zwei Engel; dahinter steht Sanct Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit ihrem Gefolge; der älteste der Könige ist bereits, der Mariä gegenüber, vor dem Kinde niedergekniet. In der Ferne liegt eine weitgebreitete Landschaft. Oben, über den genannten Gruppen, stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher Arabeskenrand mit heiteren, figürlichen Darstellungen (Grau in Grau auf goldenem Grunde) bildet die Einfassung der Darstellung; in den Ecken desselben vier kleinere Gemälde, oberwärts die Halbfiguren zweier Sibyllen, unterwärts die zweier Heiligen enthaltend. — Leider jedoch befindet sich das Bild in einem traurigen Zustande; mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, hat es an dem Orte seiner früheren Aufbewahrung (zu Ferentillo, einem umbrischen Oertchen, dahin es zum Schmuck des Hochalters einer Klosterkirche, durch einen Abt aus der Familie Ancajani, gestiftet war) durch Feuchtigkeit in dem Maasse gelitten, dass nicht nur überhaupt die Farben verblichen, sondern auch an einzelnen Stellen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz von der Leinwand abgefallen sind. Erst bei längerer Betrachtung einigen sich dem Beschauer die in solcher Art getrennten Figuren wieder zum Ganzen, treten aus dem Nebel, der dasselbe zu umhüllen scheint, die zarten, sinnigen, tief gemüthvollen Köpfe, deren Blick bis in die Seele dringt, wieder hervor. Unter diesen sind der ernste männliche Kopf des h. Joseph, das reine und in edler Fülle gezeichnete Gesicht der h. Jungfrau, vornehmlich aber die drei sichtbaren Köpfe unter den Begleitern der Könige, bei denen die schönste und würdigste Bildung mit dem innigsten Ausdrucke sich verbindet, vorzüglich beachtenswerth; der Kopf des mittleren der drei Könige trägt jene Züge, welche

wiederum auf den Bildern der Schule mehrfach vorkommen und die man insgemein als das Portrait des Meisters (des Perugino) bezeichnet. Ein eigenthümlich interessanter Umstand ist übrigens durch diese Beschädigung hervorgebracht, der nemlich, dass an den entblössten Stellen die kräftige Unterzeichnung zu Tage liegt. Der Arabeskenrand scheint, rücksichtlich der Composition der Figuren, die Theilnahme eines mehr entwickelten Künstlers, als desjenigen der das Hauptgemälde gearbeitet, zu verrathen, und es dürfte dies nicht füglich der hier statt gefundenen späteren Uebermalung allein zuzuschreiben sein. Die Eckbilder dagegen sind wiederum vollständig den Jugendarbeiten Raphaels entsprechend, die Sibyllen deuten sogar mit Bestimmtheit bereits auf gewisse Eigenthümlichkeiten, die sich nachmals bei ihm weiter ausbilden. Als ein auffallender Umstand dürfte es zu bemerken sein, dass in einigen Partieen der Gewänder, namentlich im Gewande des h. Joseph, mehr Handwerksmässiges, als sonst bei raphaelischen Jugendbildern, gefunden wird und dass namentlich die ganze Gestalt des jüngsten der drei Könige etwas unerfreulich Hartes und Steifes hat. – Ein neuerdings gefertigter Kupferstich von Herrn Ed. Eichens (in der Gallerie aufgehängt,) welcher das Gemälde, mit geistreicher Wiederherstellung seiner Beeinträchtigungen, darstellt, ist sehr wohl geeignet, von der ursprünglichen Beschaffenheit desselben eine Anschauung zu geben. — Schliesslich noch ist zu bemerken, dass das Gemälde mit einem andern grossen Altarbilde der Schule (in der Gallerie des Vatikans zu Rom) rücksichtlich der Composition und der Behandlung grosse Verwandtschaft hat, dass man hier jedoch die Arbeit Raphaels nur bei einzelnen Partieen desselben anerkennt.

Ueber die späteren Leistungen Raphael's, welche in eine, von der umbrischen wesentlich verschiedene Richtung der Kunst eingreifen, wird weiter unten näher gesprochen werden.

Endlich ist noch der Werke von zwei Schülern des Perugino zu gedenken, bei denen sich, neben dem seinigen,

zugleich auch noch der Einfluss andrer Schulen bemerklich macht. Hieher gehört eine figurenreiche Taufe Christi, (I, No. 324) von dem Florentiner Francesco Ubertini, gen. Bachiacca, ein nicht sonderlich bedeutendes Bild, welches indess durch verschiedene lebenvolle Gruppen und durch den lustigen Wechsel des Kostümes Interesse gewinnt, und an gewisse Leistungen des Pier di Cosimo und dessen Schüler Andrea del Sarto erinnert. — Sodann eine Anbetung der Hirten von Rocco Zoppo (III, No. 99, mit dem Namen des Künstlers), eigenthümlich durch die naturalistische Auffassung der Köpfe, besonders der Hirten, und durch eine scharfe, der paduanischen Schule verwandte Behandlung, welche letztere vielleicht auf ein näheres, persönliches Verhältniss zu dem oben genannten Marco Zoppo hindeuten dürfte.

---

Ausser dem Vater Raphaels, Giovanni Sanzio, sind noch verschiedene Künstler der bezeichneten Gegenden zu bemerken, bei denen sich eine, im Allgemeinen verwandte Richtung hervorgebildet hat. Der bedeutendste unter diesen, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist Francesco Francia von Bologna. Die eigentliche Bildungsgeschichte dieses Künstlers ist unbekannt; die Eigenthümlichkeit seiner Werke zeigt eine nahe Verwandtschaft mit Perugino, so jedoch, dass auch hier dessen mehr schwärmerisches Wesen wiederum, und zwar durch eine grössere Heiterkeit, durch eine frischere Naivetät, der es gleichwohl auf keine Weise an Innigkeit und Adel gebricht, gemässigt wird. Letzteres scheint auf eine gewisse gleichzeitige Hinneigung zur venetianischen Schule (des Bellini) zu deuten. In diesem Bezuge gewinnt ein Bild des Museums (I, No. 221), welches durch eine ganzlich unverdächtige Aufschrift als Werk des Francia bezeichnet ist, ein eigenthümliches Interesse. Es stellt eine heilige Familie dar, und in der That würde man

dasselbe, ohne jene Inschrift, leicht der venetianischen Schule zuzuschreiben geneigt sein, wenngleich es in der weichen, milden Auffassung, in dem schönen Ausdruck einer innerlich geistigen Ruhe immer seinen Platz neben den übrigen, eigenthümlichen Leistungen des Meisters behauptet.

Ein grosses Altargemälde (I, No. 269, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504), oberwärts eine Madonna mit dem Kinde in einer Glorie von Cherubim, unterwärts eine Reihe von Heiligen enthaltend, entspricht mehr den bekannteren Leistungen Francia's. Die Färbung des Bildes, manches eigenthümliche Motiv der Formen-Auffassung ist hier speziell charakteristisch für ihn, obgleich es hier, im Gegensatz gegen das eben besprochene Bild, zugleich an dem, wennschon wohlgelungenen und bedeutsamen Ausdrucke eines mehr schwärmerischen Gefühles nicht fehlt. Einzelnes auf dem Bilde ist von grosser Schönheit, wie z. B. die Gestalt der heiligen Dorothea, der Rosenjungfrau (als solche durch den Rosenkranz, den sie trägt, bezeichnet*); andres dagegen zeigt befremdliche Mängel in der

---

*) Es kann nicht die Absicht dieses Buches sein, die zahllosen Symbole der Heiligen, welche auf den im Museum vorhandenen kirchlichen Gemälden enthalten sind, zu erklären. Möge man es dem Verfasser gestatten, dass er in Bezug auf das Symbol der Dorothea eine Ausnahme macht, und die Legende dieser Heiligen, weil sie so gar anmuthig ist, für diejenigen Leser, welche dieselbe nicht kennen, hier folgen lasst.

Die Legende erzählt von der h. Dorothea, dass der Landpfleger von Cappadocien, Fabricius, mit seinen Schätzen um ihre Liebe geworben und sie durch den Prunk seines Palastes und den üppigen Zauber seiner Garten zu verlocken gesucht, dass sie aber, in standhafter Treue, den himmlischen Rosengarten ihres göttlichen Geliebten als einen viel werthvolleren Besitz geschildert habe. Als der Tyrann sie darauf zum Tode führen liess, ersuchte sie dessen Geheimschreiber Theophilus spottischer Weise, ihm einige Rosen aus diesem schönen Garten zukommen zu lassen. Und als sie den Schwertstreich empfangen, da stand vor Theophilus ein Knabe in purpurnem Mantel, mit lockigem Haar und holdseligem Angesicht; am Arm trug er ein

Zeichnung, welche vielleicht durch die Annahme, dass Schülerhänden hier ein Theil der Ausführung eingeräumt wurde, erklärt werden müssen. — Ein ältleres Gemälde (I, No. 233) stellt den, von heiligen Frauen und Engeln betrauerten Christusleichnam vor; ein einfaches, würdiges Bild, besonders in der Gestalt der Maria, doch nicht ganz jener zarteren Schönheit, welche den Meister in andren Fällen auf eine so hohe Stufe hebt, entsprechend.

Ausser diesen Originalbildern ist noch die „Schulcopie" nach einem Gemälde Francia's, welches sich in der Münchner Gallerie befindet, vorhanden (I, No. 240). Das Münchner Bild ist ohne Zweifel das schönste Werk, welches Deutschland von der Hand dieses Meisters besitzt; auch die in Rede stehende Kopie, welche des Meisters selbst würdig sein dürfte, hat auf das lebhafteste Interesse des Beschauers Anspruch. Es stellt ein blühendes Rosengärtlein dar und die heilige Jungfrau, welche anbetend vor dem Kinde steht. Sie ist eine schöne edle Gestalt mit einem unbeschreiblich milden Engelsantlitz; die zarten Hände hat sie über der Brust gefaltet und neigt eben das Knie, als ob sie anbetend niedersinken wollte; in vollen grossartigen Linien senkt sich ihr weites blaues Gewand nieder. Das Kind liegt vor ihr auf einem Teppich, wieder in jener bedeutungsvollen Geberde, welche es in stummer Sprache als das Wort bezeichnet.

Vielfach wurden die Compositionen des Francesco Francia von seinen Schülern nachgebildet und nachgeahmt. Zwei in der Gallerie vorhandene Gemälde aus seiner Schule (I, No. 277 und No. 285), beide die Maria mit dem Kinde und Heiligen darstellend, kommen seiner eigenthümlichen Weise im Allgemeinen ziemlich nahe.

Zu den namhafteren unter diesen Schülern gehört sein Sohn, Giacomo Francia, der indess die sinnige Darstel-

---

Körbchen mit Rosen und er sprach zu ihm: Theophilus, diese Rosen sendet dir meine Schwester aus dem Garten ihres Geliebten! Da bekehrte sich Theophilus und Viele mit ihm.

lungsweise des Vaters zumeist in einer mehr oberflächlichen Nachahmung wiedergiebt und damit zugleich häufig einen flau modernen Charakter verbindet. Das Museum besitzt eine bedeutende Reihe von Gemälden seiner Hand. Das anziehendste unter diesen, weil es der Weise des Vaters sich noch mit zartem Verständniss anschliesst, (I, No. 271) enthält die Halbfiguren zweier heiligen Jünglingsgestalten. — Interessant, obgleich nicht mehr von so gefühlter Durchführung, ist ein zweites Gemälde (I, No. 270), die allegorisch-phantastische Gestalt der Keuschheit, nackt und nur mit einem durchsichtigen Gewande bekleidet, darstellend. — Bei den übrigen Gemälden, einer Madonna (I, No. 276) und drei grossen Altarbildern (I, No. 279, 297 und 307, die beiden ersten mit dem Namen des Giacomo, No. 279 auch mit Andeutung des Namens seines Vetters, Giulio Francia,) hat man die anziehenderen Motive nur mehr im Einzelnen aufzusuchen.

Von einem wunderlichen Gesellen, der dem Francia durch die Schule gelaufen, dem Amico Aspertini, sind ebenfalls ein Paar Bilder vorhanden. Das eine (I, No. 239, mit seinem Namen bezeichnet) stellt eine Anbetung der Hirten dar und enthält, obgleich es im Ganzen nicht sonderlich bedeutend und von seltsam phantastischer Anordnung ist, doch einige ansprechende Einzelheiten. — Das andre Gemälde (III, No. 98), eine Verkündigung der Maria, giebt den Charakter der Schule einfacher, aber ohne sonderliche Tiefe, wieder.

Bedeutender als die genannten ist ein andrer Schüler des Francesco Francia, Lorenzo Costa von Ferrara. Früher mit Entschiedenheit der Richtung der paduanischen Schule folgend, scheint dieser Künstler (der früher als Francia im Fache der Malerei aufgetreten ist) durch des letzteren Einwirkung vornehmlich die abweichende Richtung erhalten zu haben, die in seinen späteren Werken hervortritt, obgleich hiebei auch noch andre Einflüsse thätig gewesen sein dürften. Das Museum besitzt einige seltene Bilder dieses Künstlers. Das grösste von diesen (I, No. 275,

mit dem Namen und der Jahrz. 1502) enthält eine Darstellung des Kindes im Tempel mit Nebenfiguren symbolischer Bedeutung, und eigenthümlich symbolisch angeordnet, so dass nemlich zu den Seiten der einfachen Hauptgruppe zwei Heilige stehen, weiter rückwärts Chorknaben und Leviten, und im Vorgrunde eine Sibylle und ein Prophet knieen; das Ganze durch diese Einrichtung zwar auf gewisse Weise feierlich, aber zugleich auch leer, überhaupt ohne ein recht durchdringendes, höher künstlerisches Gefühl. Im Einzelnen ist vornehmlich die Gestalt der Sibylle, in der sich schon die grössere Freiheit der modernen Zeit ankündigt, anziehend; die Gestalt und besonders der Kopf des heiligen Johannes d. T., an die Eigenthümlichkeiten des Leonardo da Vinci erinnernd, deutet ebenfalls bereits auf den Einfluss neuer Bestrebungen.

Eine Grablegung, (I, No. 283, ebenfalls mit dem Namen des Costa und mit der Jahrzahl 1504) zeichnet sich, wenn das Ganze zwar wiederum nicht von Befangenheit frei ist, doch durch sehr schöne, gemüthvolle Köpfe und durch einzelne treffliche Motive der Gewandung aus.

Eine Darstellung im Tempel (I, No. 286), welche dem Costa zugeschrieben wird, stimmt mit den besprochenen, sichern Gemälden nicht sonderlich überein. — Eine Darstellung der Beschneidung, ein kleines, wenig bedeutendes Bild (I, No. 274), wird als „dem L. Costa verwandt" bezeichnet, neigt sich indess vielleicht mehr zur Richtung des Mazzolino. Andre Schüler Francia's gehören einem folgenden Abschnitte an.

---

Schüler des Lorenzo Costa war Lodovico Mazzolino, ein Künstler, dessen Blüthezeit zwar, wie bei manchem der vorgenannten, bereits ziemlich tief in das sechszehnte Jahrhundert hineinreicht, der jedoch ebenfalls im Wesentlichen noch immer dem Style des vorigen folgt. Doch ist es nicht die Art und Weise der späteren Leistun-

gen seines Meisters, die ihm zum Muster dient; es ist vielmehr die Strenge und Schärfe der paduanischen Schule, der, wie bemerkt, auch Costa früher folgte und deren Richtung überhaupt von bedeutendstem Einfluss auf die Kunst von Ferrara gewesen zu sein scheint (Vergl. die obigen Beispiele, S. 48). Aber Lodovico fasst diese Richtung in einer eigenthümlich phantastischen, oft launigen Weise auf, der es zugleich nicht an Energie, an durchgeführter Charakteristik, vornehmlich nicht an einer ausserordentlichen Glut und Kraft der Farben fehlt. Die Gallerie des Museums besitzt merkwürdige, ohne Zweifel die vorzüglichsten Gemälde von der Hand dieses Künstlers, unter denen eine grosse Darstellung, Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel (I, No. 278, mit dem Namen des Mazz. und der Jahrzahl 1524), die erste Stelle einnimmt. Es waltet in dem Bilde ein eigner, ergötzlicher Humor, der in den verwunderlichen Köpfen der Schriftgelehrten auf glückliche Weise hervortritt und dem es gleichwohl nicht an grosser Besonnenheit fehlt: im Gegensatz gegen diese Auffassung ist die Anmuth des Knaben und die männliche Schönheit im Kopfe des h. Joseph ebenfalls nicht ohne Wirkung. Auch giebt dies Bild von der glühenden Färbung des Lodovico das bedeutendste Beispiel.

Aehnlich ist eine kleinere Darstellung desselben Gegenstandes (I, No. 282), ein Bild von feiner, miniaturartiger Behandlung. — Eine kleine Darstellung der h. Familie (I, No. 281) ist einfacher gehalten, doch auch in den Farben phantastisch bunt. In der Haltung des Christuskindes erkennt man hier schon eine Reminiscenz an Raphaels spätere Leistungen (an die, in den Tapeten enthaltene Anbetung der Könige). — Ein viertes, grösseres Gemälde, I, No. 284 (mit der Jahrzahl 1509) gehört dagegen der früheren Zeit des Künstlers an. Es stellt, in drei Abtheilungen, die Madonna mit dem Kinde und zwei Heilige dar und hat in der, wenngleich kräftigen Malerei noch grössere Härten als die andern Bilder; das Christuskind enthält aber auch hier eine

Reminiscenz, und zwar an Leonardo da Vinci; der Kopf des h. Einsiedlers Antonius, zur Rechten der Maria, ist von bedeutendem Charakter.

Der Weise des Mazzolino verwandt, wiederum jedoch mit mehr modernen Anklängen, ist ein andres Gemälde ferraresischer Schule (I, No. 302), welches die Tochter der Herodias, ein vornehm phantastisches, üppiges Weib, darstellt. — Auch ein ansprechendes kleines Gemälde (III, N. 90), eine Madonna unter einem Zelte, dessen Vorhänge von Engeln zurückgeschlagen werden, neigt sich derselben Richtung zu. — Mehr alterthümliche Auffassung zeigt das Gemälde eines andern ferraresischen Zeitgenossen des Mazzolino, eine Grablegung von Domenico Panetti (I, No. 311, mit dem Namen des Künstlers). Die Weise des fünfzehnten Jahrhunderts ist hier mit sehr grosser Strenge, gleichwohl nicht ohne Adel, und mit Geist und Charakter durchgeführt.

An dieser Stelle dürfte ferner ein grosses Gemälde des Francesco Zaganelli von Ravenna (III, No. 105, mit der Jahrzahl 1509) einzureihen sein, welches unter einer prächtigen Architektur die Madonna mit Heiligen und dem knieenden Donator vorstellt. Es erinnert wiederum an jene phantastische Darstellungsweise der älteren Schule von Ferrara, die jedoch hier auf eine erfreuliche Weise gemässigt ist. Die Gestalten, besonders ihre Gewandung, haben eine eigenthümliche Grossartigkeit; im Uebrigen jedoch fehlt es ihnen an tieferer Belebung und Individualisirung. —

Noch einmal auf die, der umbrischen Schule verwandten Meister zurückkehrend, sind hier schliesslich die Werke des Marco Palmezzano von Forli, der gleichfalls um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts blühte, einzureihen. Das Museum besitzt deren drei (sämmtlich mit dem Namen des Künstlers): I, No. 228, eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen; III, No. 85, ein kreuztragender Christus; III, No. 93, ein auferstandener Christus, vor dem Kreuze stehend, — zwar insgesammt nicht von sonderlich

tiefer Bedeutung, doch in einem ernsten, würdigen, ebenfalls zugleich strengen Style ausgeführt.

---

### 4. Lombardische Künstler.

Noch sind unter den Gemälden, welche den Styl des fünfzehnten Jahrhunderts befolgen, einige Bilder der lombardischen Schule zu betrachten übrig. Schon oben (S. 26.) ist bemerkt worden, dass hier in der früheren Zeit des Jahrhunderts eine eigenthümliche Weichheit der Auffassung, verbunden mit zarterer Carnation, vorherrschend gewesen zu sein scheint, dass dieselbe aber mannigfach durch die bedeutende Ausbreitung der paduanischen Schule unterdrückt wurde. So darf es nicht befremden, in den nachstehend anzuführenden Gemälden theils die eine, theils die andre Richtung mehr hervortreten zu sehen.

So ist ein kleines, sonst zwar nicht bedeutendes Bild mailändischer Schule (III, No. 141), eine Ausgiessung des heil. Geistes, auffallend durch den darin ausgesprochenen Zwiespalt von Milde, von Schärfe und Rohheit; — so findet sich in einem grösseren Bilde derselben Schule (III, No. 148), die Geburt Christi darstellend, einer eigenthümlichen, etwas phantastischen Composition, bei anderweitigen Einflüssen zugleich eine ansprechende Milde des Ausdruckes; — während ein noch grösseres Bild der mailänder Schule (I, No. 133), die Klage über dem Leichnam des Erlösers, sich entschieden mehr der Weise des Squarcione annähert und, bei mancher Unschönheit und Härte im Einzelnen, doch durch das Grandiose der Composition von Wirkung ist.

Die ganze Zartheit und Milde der, wie es scheint, früheren künstlerischen Richtung dieser Gegenden tritt dagegen in einem sehr interessanten Gemälde lombardischer Schule hervor (I, No. 132): eine Versammlung von Heiligen, in welcher die heil. Clara von Christus empfangen wird. Finden sich hier zwar wiederum gewisse auswärtige Ein-

füsse, erinnert die Zeichnung der Gewandung an den Styl der Bellini'schen Schule, neigt sich die Weise des Ausdrucks in den Köpfen gewissermaassen der Auffassung umbrischer Meister zu, so ist doch die schöne, lichte Carnation ganz der Schule des Landes eigenthümlich. — Auch gehört noch ein andres Gemälde mailändischer Schule (I, No. 140), eine Madonna mit Heiligen, hieher, obwohl darin wiederum andre Typen der Darstellung sichtbar werden; die feine, anmuthige, freilich etwas unkräftige Behandlung des Ganzen lässt dieselbe Grundrichtung erkennen. Der Katalog bezeichnet das Bild als ein Werk des Cesare da Sesto, eines Künstlers, der nachmals den vorzüglichsten Schülern des Leonardo da Vinci zugezählt wird.

Bei einem namhaften Meister der mailändischen Schule, der um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts blühte, dem Ambrogio Borgognone, bildete sich diese zartere, mildere Richtung zu einer eigenthümlichen Bedeutsamkeit aus. Von ihm besitzt das Museum zwei beachtenswerthe Gemälde. Das eine, (I, No. 117, mit dem Namen des Künstlers) stellt eine thronende Madonna, zwei Heilige zu ihren Seiten und Gruppen anbetender Engel in der Luft, dar. Die Gestalten haben zwar etwas Unkräftiges, auch sind sie nicht frei von Härten; aber die Köpfe sind von schönem mildem Ausdrucke, und namentlich die Engel überaus innig gemalt. — Anziehender noch ist das andre Bild (I, No. 121), ebenfalls eine Maria, die mit dem Kinde auf dem reichverzierten Throne sitzt, und zu jeder Seite ein anbetender Engelknabe. Auch hier fehlt es zwar an einer gewissen männlichen Energie; doch ist das sinnig Gemüthvolle im Gesichte der Maria, sowie in dem Christuskinde, wiederum nicht ohne Verdienst. Von unübertrefflicher Anmuth und Innigkeit aber sind die beiden Kinderengel. Sie tragen zierliche grüne Kleidchen und buntverzierte Käppchen von derselben Farbe. Der zur Linken der Madonna hat etwas Ernstes, er kreuzt die Händchen über der Brust und blickt betrachtungsvoll vor sich hin; der zur Rechten faltet seine Hände zum Gebet und lächelt in reizendster Unschuld den

göttlichen Gespielen an. Bilder eines so zarten, innigen Gefühles dürften nur selten gefunden werden.

Noch sind hier die Werke zweier andrer Künstler derselben Zeit anzuführen, welche ebenfalls noch den mehr alterthümlichen Richtungen der lombardischen Schule folgten. Von Filippo Mazzuola aus Parma ist zunächst ein Altargemälde (I, No. 139, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1502), eine thronende Madonna mit Heiligen, zu nennen, ein schlicht alterthümliches Bild, aber ohne sonderliche Tiefe des Ausdruckes und der Färbung. — Ein demselben Künstler zugeschriebenes männliches Portrait (I, No. 131) unterscheidet sich durch die weichere Modellirung des Gesichts und die volleren (zum Theil nachgedunkelten) Töne der Carnation.

Von Pierfrancesco Sacchi aus Pavia: ein Altargemälde, (I, No. 136, mit dem Namen und der Jahrzahl 1514), Christus am Kreuz und die Seinigen klagend zur Seite. Das Bild hat wiederum etwas Schweres und Strenges, das sich in Einzelheiten fast der Karikatur annähert; Andres jedoch, wie die stehende Figur der Maria und die Gestalt des Christus, ist mild und würdig gehalten; auch ist die Gewandung schlicht und von edler Anlage.

## D. Periode des 16. Jahrhunderts.

### Blüthe und Verfall der italienischen Kunst.

#### 1. Die Mailander zur Zeit und unter Einfluss des Leonardo da Vinci (zum Theil den Uebergang aus der alterthümlichen in die freiere Kunst bezeichnend.)

Einen grossartig neuen, in mannigfacher Beziehung umgestaltenden Einfluss auf die lombardische Kunst übte Leo-

nardo da Vinci (1452—1519) aus, der sich in den Jahren von 1482 bis 1499 zu Mailand aufhielt und dort eine eigenthümlich mailändische Schule von hoher Bedeutsamkeit gründete. Leonardo ist, wie bereits bemerkt, der erste unter den Meistern Italiens, welche die vollendete Blüthe der dortigen Malerei bezeichnen. Gemessen und würdig in der Composition, voll eines tiefen, geläuterten Gefühles und ergreifender Charakteristik, zeigen seine Gestalten zuerst eine vollkommen durchgebildete Freiheit der Bewegung, verbunden mit der edelsten Fülle der Formen, einer gediegenen, zart durchgeführten Modellirung und einer schönen, innerlich gesättigten Färbung. Leonardo's Bildung gehört, wie auch die Zeit seiner späteren Thätigkeit, vornehmlich Florenz an; wohl aber darf man es nicht ohne guten Grund annehmen, dass während seines langen Aufenthalts zu Mailand auch die verschiedenen, im oberen Italien vorhandenen Richtungen nicht ganz ohne Einfluss auf ihn geblieben sind, wenn sie freilich auch erst durch ihn auf eine so ungleich bedeutendere Stufe der Vollendung erhoben wurden.

Die Gemälde seiner Hand sind selten; im Museum befindet sich keins derselben. (Nur bei einem Gemälde seines Lehrmeisters in Florenz, des Andrea Verocchio, I, No. 214, wird seine Beihülfe vermuthet. Vergl. oben S. 40.) Die Gemälde seiner mailändischen Schüler, in denen sich seine Eigenthümlichkeit, wenn zumeist auch mannigfach modificirt, widerspiegelt, betrachten wir hernach. Zuvörderst wenden wir uns zu den Arbeiten einiger andren mailändischen Zeitgenossen, die zum grösseren Theile noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu den älteren Schulen des Ortes stehen, in denen aber allmählich, in grösserem oder geringerem Maasse, zugleich ein namhafter Einfluss Leonardo's ersichtlich wird. Einige von diesen Bildern wären, ihrer Richtung nach, vielleicht noch dem so eben besprochenen Abschnitte einzureihen gewesen; ihre Zusammenstellung mit den übrigen scheint indess ein anschaulicheres Bild des Entwickelungsganges zu vermitteln.

So geben namentlich verschiedene Portraitbilder Beispiele

des Ueberganges von der alterthümlichen zu einer freieren Richtung. Interessant ist unter diesen zunächst das Profilbildniss eines Kardinals von einem wenig bekannten Maler, Bernardino de' Conti, (I, No. 127 *a*, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1499 *)); in eigenthümlicher Strenge behandelt und von ziemlich kalter Färbung, ist dasselbe gleichwohl durch die eben so feine wie tüchtige Ausbildung einer besondren Individualität bemerkenswerth. — Zwei andre männliche Brustbilder (I, No. 127 und No. 124), beide, und besonders das erstgenannte, ebenfalls noch von ziemlich strenger Technik, lassen gleichwohl bereits den Einfluss Leonardo's erkennen. — Ungleich mehr aber ist letzteres der Fall bei einem vierten Gemälde (I, No. 104), welches das Bildniss der Margherita Coleonea, einer edlen Mailänderin, enthält. Diese Dame ist in schlichter grauer Bekleidung dargestellt, sitzend und die schönen Hände übereinandergeschlagen; das Gesicht, edle Züge mit offenem klarem Ausdrucke, sieht man im Profil. Die feine Beobachtung der Form, die durch die immer noch etwas strenge Behandlung nicht beeinträchtigt wird, die zarten, wenn auch ein wenig kühlen Töne des Colorits, das anmuthvolle Leben der ganzen Erscheinung geben diesem Bilde sehr anerkennungswürdige Vorzüge. Es erinnert auf eine eigenthümliche Weise an diejenigen Werke von Leonardo's eigner Hand, welche der früheren Zeit seines Aufenthalts in Mailand angehören, ohne dass jedoch diese Anknüpfungspunkte sicher genug sein dürften, um es ihm mit Bestimmtheit zuzuschreiben. — Ein fünftes Bild, das Brustbild eines älteren Mannes (I, No. 126), zeigt in der bewegten Auffas-

*) Die obere Inschrift des Bildes: *Etatis annorum XLVII. MCCCCLXXXXVIIII. die XV Martis*, bezieht sich in diesem ihrem ersten Theile auf den Dargestellten. Eine zweite Inschrift: *Me fecit Bernardinus de Comitibus*, macht den Künstler namhaft; letztere befand sich früher an dem unteren, verdorbenen Theile des Bildes, nach dessen Hinwegnahme sie ebenfalls in den oberen Theil desselben eingesetzt wurde.

sung und dem pastoseren Auftrage der Farben wiederum die Momente weiterer Entwickelung.

Als einer der namhaftesten unter den in Rede stehenden Künstlern Mailand's ist Gaudenzio Ferrari zu nennen, dessen Bildung mehr auf jener durch die Paduaner begründeten Richtung zu beruhen scheint, und der dieselbe auch später, nachdem er in Raphaels Schule zu Rom gearbeitet hatte, immer noch auf eine gewisse, dem Phantastischen sich annähernde Weise durchklingen lässt. Auch von ihm ist ein Portrait vorhanden (I, No. 113), das Bildniss eines Jünglings, im Harnisch und mit vollem Haar, in den kräftigen, vollen Farbentönen gemalt, die dem Gaudenzio eigen sind, dabei aber nicht minder eine, vielleicht unwillkührliche Neigung zur Richtung Leonardo's verrathend und durch das fröhlich Unbefangene des Ausdruckes sehr ansprechend. — Ein andres Portraitbild mailändischer Schule (I, No. 101), ein Mann, der in der Linken eine Laute hält, mit dem Ausdrucke eines eignen ritterlichen Humores, nähert sich der Auffassungsweise des Gaudenzio.

Sodann ist dem genannten Künstler ein merkwürdiges Altargemälde zugeschrieben (I, No. 116), welches die Anbetung der Hirten vorstellt. Die Farbengebung, einzelne Motive der Zeichnung, namentlich der Gewandung, stimmen in der That mit Gaudenzio's Richtung überein. Die Anordnung des Ganzen folgt den Vorbildern der umbrischen Schule, ohne dass in der Auffassung jedoch das sinnig Gemüthvolle der letzteren hervorträte; im Gegentheil macht sich hier ein entschieden naturalistisches Streben bemerklich, welches im Einzelnen, in den Gestalten der Hirten und namentlich in dem landschaftlichen Hintergrunde, gewissen Elementen der gleichzeitigen florentinischen Kunst (etwa des Pier di Cosimo) zu entsprechen scheint. — Mit ungleich grösserer Bestimmtheit wird die eigenthümliche Richtung Gaudenzio's durch ein andres kirchliches Gemälde von grosser Bedeutung repräsentirt: die Verkündigung Mariä (I, No. 128). In dem Style der Zeichnung, vornehmlich dem Wurfe der Gewänder, in der Farbenstimmung, in der gan-

zen zum Phantastischen sich neigenden Auffassung zeigt sich ein durchaus verwandtes Bestreben; es ist ein Bild voll Farbenglut und Goldglanz, von einer wundersamen, fast berauschenden Wirkung. Demüthig und bräutlich verschämt, die Hände über der Brust gekreuzt, kniet die heil. Jungfrau da, eine holde zarte Gestalt mit wallendem Haupthaar. Vor ihr der Engel, der den seligen Gruss bringt; er trägt einen Myrthenkranz auf den blonden Locken, das Profil seines Gesichtes zeichnet sich in den edelsten Formen, seine Lippen sind wie in Sehnsucht geöffnet.

Gaudenzio Ferrari war auch im weiteren Kreise nicht ohne namhafte Einwirkung auf die Schule von Mailand: verschiedene Schüler und Nachfolger nahmen seine Richtung auf, ohne sich jedoch wiederum gegen die Einwirkung Leonardo's abzuschliessen. Vor Allen ist unter diesen Andrea Solario zu nennen; ein Bild von seiner Hand (I, No. 115) gehört zu den vorzüglichsten Schätzen der Gallerie. Es stellt den Heiland dar, in halber Figur, das Kreuz zur Marterstätte tragend und das edle, dornengekränzte Haupt voll milden Schmerzes zum Beschauer heraus wendend. Noch erkennt man hier, in manchen Elementen der Technik, im Farbenton, besonders in der Linienführung des Gewandes, den Schüler Gaudenzio's; aber die klare grossartige Durchbildung der Form, die im reinsten Ebenmaass gebildeten Züge des Gesichtes, und viel mehr als dies: der Ausdruck eines so innigen und zarten, wie männlich erhabenen Gefühles lassen jenen bedeutungsvollen Accord erkennen, durch den Leonardo alle Tiefen des Lebens für die Kunst zu eröffnen wusste. Früher war das Bild einem namhaften Schüler Leonardo's, dem Andrea Salaino, zugeschrieben.

Von einem zweiten Schüler Gaudenzio's, Bernardino Lanino, rührt das Gemälde einer Madonna mit mehreren Heiligen (I, No. 344) her, ein Bild, das zwar nicht kräftig und sonderlich charaktervoll, doch auch nicht ohne den Ausdruck eines schlichten und milden Gefühles gemalt ist. — Sodann gehört hieher noch das grosse Gemälde eines späte-

ren Zöglinges der Schule, des Ambrogio Figino, der gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts blühte, (I, No. 353), ebenfalls eine Madonna mit Heiligen. Dies jedoch zeigt bereits eine sehr manierirte Ausartung jener alterthümlichen Motive.

Einem andren Künstler, der zu Leonardo's Zeit in Mailand thätig war, dem Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, sind zwei Gemälde zugeschrieben. Das eine von diesen (I, No. 133) ist nicht ohne eine schlichte, etwas weiche Anmuth. Es stellt die h. Jungfrau auf dem Throne dar und zwei Gruppen knieender Männer und Frauen, die ihr von zweien Heiligen empfohlen werden. Die Madonna erinnert wesentlich an den Styl Leonardo's; unter den Knieenden zeichnen sich mehrere ansprechend lebenvolle Köpfe aus. — Das zweite Bild (I, No. 134), eine unverständliche, wie es scheint: allegorische Scene zwischen zwei Personen, erscheint von abweichender Behandlung; es hat eine mehr pastose Malerei als das obengenannte Bild, die in dem Portraitkopfe des knieenden Mannes nicht ohne eine glückliche Wirkung ist.

Ausser diesen Bildern sind noch verschiedene kirchliche Gemälde von unbekannten mailänder Künstlern jener Zeit anzuführen. Ein Altarbild von symbolischer Composition (I, No. 118), den auferstehenden Heiland darstellend, der von zwei knieenden Heiligen verehrt wird, hat etwas manierirt Gewaltsames in den Bewegungen, was wiederum, wenn auch nur in untergeordnetem Maasse, an Gaudenzio Ferrari erinnert; dabei sind aber die Köpfe, besonders die der beiden Heiligen, in geistreicher Lebendigkeit gemalt. — Ein kleines Bild der Madonna mit dem Kinde (I, No. 130), noch in alterthümlicher Strenge, von schlichtem, anspruchslosem Charakter. — Eine andre Madonna mit dem Kinde (I, No. 122), im Charakter der Köpfe, in der lebhafteren Composition, in den volleren Formen des Kindes auf den Einfluss Leonardo's hindeutend, doch von kalter Farbe. — Eine dritte Madonna, ganze Figur, mit dem Kinde und zwei musicirenden Engelknaben, (I, No. 125), wohlcomponirt,

den Motiven Leonardo's zugleich bereits die der Schule Raphaels beimischend, nicht ohne Gefühl behandelt, aber ebenfalls von kalter Färbung. — Eine Darstellung im Tempel (I, No. 137), eine lebenvolle Composition mit würdigen, ausdrucksvollen Gestalten, unter denen besonders die der heil. Jungfrau durch Schönheit und Anmuth von trefflicher Wirkung ist: das Kind, welches dem Simeon dargereicht wird, schreckt vor diesem ängstlich zurück, ein Motiv, welches der Würde des Ganzen nicht eben angemessen scheint. — Die Halbfigur der heil. Katharina (I, No. 123), halbentblösst zwischen den Zackenrädern, die zu ihrer Marter bestimmt waren; ein Bild von schöner, weicher, gefühlvoller Behandlung, die wiederum wesentlich an Leonardo erinnert, wobei aber (u. a. in den Linien des Gewandes) zugleich Motive hervortreten, die mit jenem Bilde Solario's zu vergleichen sein dürften. — Die Halbfigur der h. Magdalena (I, No. 120), ähnlich behandelt, aber von einer ungleich weichlicheren Sentimentalität. — Endlich noch ein interessantes Gemälde (I, No. 100), Madonna mit dem Kinde und zweien Heiligen, halbe Figuren. Bei einer eigenthümlich grossartigen Würde, besonders in der Gestalt der Maria, zeigen sich hier in der Behandlung gewisse abweichende Motive, die mehr an Leonardo's florentinischen Zeitgenossen Fra Bartolommeo zu erinnern scheinen.

---

Wenden wir uns nunmehr zu den eigentlichen Schülern Leonardo's, welche uns mehr auf die besondere Richtung des Meisters zurückführen und die im Einzelnen gleichfalls eine bedeutende Stelle in der Geschichte der Kunst einnehmen! Die Anzahl der von ihnen vorhandenen Gemälde ist zwar nicht bedeutend, doch werden wenigstens einige von ihnen durch vorzüglich werthvolle Werke repräsentirt.

So zunächst **Giovan Antonio Beltraffio**, ein Künstler, der jedoch, gleich den vorgenannten, ursprünglich aus einer älteren Schule des Ortes hervorgegangen zu sein

scheint, und der, trotz des vorwiegenden Verhältnisses zu Leonardo, noch immer eine gewisse Reminiscenz an jene bewahrt. Dies tritt auch in seinem vorzüglich bemerkenswerthen Gemälde der h. Barbara (I, No. 249), einer feierlichen, hochwürdigen Gestalt voll erhabener statuarischer Ruhe, hervor. Das Gesicht der Heiligen blickt ruhig und edel zum Beschauer heraus; das Haar ist mit einer zierlichen Goldkrone umfasst und fliesst auf beide Schultern herab: die Gewandung legt sich in grossen vollen Falten. Der ganze Obertheil dieser Figur scheint übrigens, der Composition nach, dem Leonardo anzugehören; wenigstens erinnert derselbe lebhaft an den mit farbigen Stiften gezeichneten Entwurf eines weiblichen Portraits von Leonardo's Hand, welchen die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besitzt. — Eine Madonna von Beltraffio (I, No. 102), obgleich in seiner Art, ist sehr wenig bedeutend.

Von hohem Werth ist ferner ein Gemälde, welches früher als ein Original von Leonardo selbst galt und gegenwärtig dem Francesco Melzi, demjenigen unter seinen Schülern, der sich die Eigenthümlichkeiten des Meisters vorzugsweise zu eigen gemacht haben soll, zugeschrieben ist: Pomona und Vertumnus (I, No. 248). Die Göttin ist eine zarte liebliche Gestalt von reinen weichen Formen, ihr Oberkörper mit einem dünnen durchsichtigen Gewande bekleidet; um ihren Mund spielt jenes Lächeln, welches den Köpfen Leonardo's oft einen so eignen Liebreiz giebt. Sie hält ein Fruchtkörbchen auf dem Schooße und lauscht sinnend auf die Worte des Vertumnus, der sich ihr unter der Gestalt eines alten Weibes, voll Charakter und kräftig gemalt, nähert. Pomona sitzt unter einem von Reben umschlungenen Ulmbaum, Blumen spriessen im Vorgrunde, in der Ferne zieht sich eine reiche phantastische Felsenlandschaft hin. Das Ganze ist, charakteristisch für die Bedeutung der dargestellten Figuren, das Bild einer üppigen Natur in ihrer schönsten Blüthe und Fülle, dem Geiste Leonardo's durchaus entsprechend und nur, was die Ausführung anbetrifft, in einer gewissen leisen Befangenheit gegen ihn zurückstehend.

Das eben besprochene Bild steht in einem interessanten Bezuge zu einem andern, freilich mehr untergeordneten Gemälde der Schule, (I, No. 106), Madonna mit Heiligen, von Marco d'Oggione (oder Uggione). Etwas kalt in der Färbung, auch ohne besondere Tiefe der Auffassung, giebt dies Gemälde doch in der mehr belebten Anordnung, in der Weise wie das Christkind sich segnend zu dem einen der Heiligen (Ambrosius) hinwendet, in der Gestalt und den Zügen der Maria, zunächst wiederum ein Beispiel der durch Leonardo eingeführten neuen Motive der Darstellung. Zu bemerken aber ist es ausserdem, dass die Gestalt der Madonna fast ganz die Haltung der Pomona auf dem vorigen Bilde, — nur, wie es scheint, ein wenig mehr von der Seite, — wiederholt, so dass man annehmen darf, dass beide gleichzeitig nach demselben Modelle gezeichnet sind, und dass man in solcher Weise gewissermaassen in den Arbeitsgang der Schule eingeführt wird.

Der vorzüglichste unter den Schülern Leonardo's, jedenfalls einer der bedeutendsten Meister des sechszehnten Jahrhunderts, Bernardino Luini, wird nur durch ein sehr verdorbenes Bild (I, No. 105), Madonna mit dem Kinde, welches zugleich nur in d. . allgemeineren Beziehungen an seine Eigenthümlichkeit erinnert, repräsentirt. — Ungleich anmuthiger und bedeutender ist ein Bildchen aus der Schule des Luini (I, No. 129), ein Kopf der h. Jungfrau, von ungemein zartem, lieblichem Ausdrucke. — Ein Christuskopf von Aurelio Luini, dem Sohne und Nachfolger des Bernardino (I, No. 119), ist ein schwaches Bild, der bereits manierirten Weise dieses Malers entsprechend.

Endlich ist unter den Gemälden aus Leonardo's Schule noch eine heilige Familie von Bernardino Fasolo (I, No. 111), ein liebenswürdiges, kindlich anmuthvolles Bild, in der Malerei ebenfalls weich und warm, anzuführen.

### 2. Lombardische und toskanische Künstler im weiteren Verfolg der durch Leonardo da Vinci eröffneten Richtung.

Der Einfluss, den Leonardo auf die italienische Malerei ausübte, erstreckte sich zugleich beträchtlich über die Grenzen Mailands hinaus. Theils ist es die Wiederholung der ihm eigenthümlichen Auffassung, der Form, theils die in weicherem Helldunkel durchgeführte Modellirung, theils die edlere Fülle der Gestalt und die freiere Anmuth in der Bewegung, worin ein Einfluss der Art nachgewiesen werden kann.

Zu den bedeutendsten derjenigen Künstler, welche ein gewisses Verhältniss der Art zu Leonardo erkennen lassen, gehört zunächst Giannantonio Razzi (bekannter unter dem Namen Sodoma, 1479—1554) von Siena, der in der Lombardei gebildet zu sein scheint. Eine ernste Anmuth, eine eigenthümlich süsse Hoheit spricht sich in den Werken, die man in Siena von seiner Hand sieht, aus. Im Museum befindet sich ein grosses Gemälde, das, wenn es auch nicht in seiner ursprünglichen Lauterkeit erhalten ist, doch immer noch sehr wohl zur Bezeichnung der Richtung Sodoma's dient: die Klage über den Leichnam des Erlösers (I, No. 293). Zunächst ist die eigenthümlich bedeutsame Composition dieses Bildes zu beachten. Der Leichnam ruht auf dem Schoosse der Maria, die Füsse desselben auf dem der Magdalena; daneben sind noch eine knieende Frau und ein knieender Bischof; hinter diesen stehen sechs andre Freunde Christi, so dass sich in dieser Art um den Erlöser her zwei Reihen von Gestalten übereinander in würdiger Ruhe zusammenordnen. Was das Einzelne anbetrifft, so ist der Körper des Heilandes leider nicht so grossartig und frei gezeichnet, als man es bei einer solchen Composition wünschen dürfte, die Gewandungen sind, wie es scheint, zum grossen Theil roh übermalt und erscheinen gegenwärtig sehr unschön, überhaupt ist die Farbe verdumpft und verdunkelt; aber die Köpfe geben insgesammt, in ihrer reinen, edlen Bildung, welche mehrfach an Leonardo erinnert, in

dem Ausdrucke eines innigen Schmerzes, welcher durch die Schönheit der Formen aufs Würdigste verklärt wird, die grossartige Eigenthümlichkeit des Meisters trefflich wieder.

Ein zweites, dem Sodoma zugeschriebenes Gemälde (I, No. 338), Christus, von zwei Kriegsknechten verspottet, halbe Figuren, entspricht nicht ganz seiner Art und Weise und dürfte vielleicht einem andern der minder bedeutenden sienesischen Meister seiner Zeit beizumessen sein. Doch ist das Bild nicht ohne Werth, und die edle Ruhe, der milde Ernst in dem Kopfe des Erlösers gleichfalls rühmlich hervorzuheben.

Von einem Schüler des Sodoma, dem Maestro Riccio, ist ein ansprechendes, wenngleich nicht sonderlich tiefes Gemälde (I, No. 334), Madonna mit Heiligen, halbe Figuren, vorhanden; besonders die Gestalt der Maria und der jugendlich frische Kopf des heil. Ludwig sind in diesem Bilde anzuerkennen.

Einem namhaften sienesischen Zeitgenossen des Sodoma, dem Domenico Beccafumi, ist das schwächliche Gemälde einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (I, No. 312) zugeschrieben, welches wenigstens keinen günstigen Beleg für die Richtung des Künstlers giebt. — Ein, dem mehr alterthümlichen Andrea del Brescianino zugeschriebenes Gemälde von schwach moderner Ausführung (I, No. 305) enthält die Nachahmung einer berühmten Composition des Leonardo da Vinci: Maria, auf dem Schoosse ihrer Mutter sitzend und sich zu dem Kinde niederbeugend, welches zu ihren Füssen mit einem Lamme spielt.

Ein Gemälde des Paolo Zacchia von Lucca (I, No. 296) schliesst sich den sienesischen Arbeiten dieser Zeit an, doch bewahrt es, mehr als die eben genannten Bilder, zugleich noch ein gewisses alterthümliches Element, welches an die umbrische Schule erinnert. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und mit dem kleinen Johannes, den ein Engel zur Anbetung herbeiführt, von schlichtem, mildem Charakter und in eigenthümlich lichter Farbenbehandlung.

Entschiedene Auffassung der Darstellungsweise des Leo-

nardo da Vinci zeigt ferner ein Gemälde des Leonardo da Pistoia (I, No. 310, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1516), eine Madonna mit dem Kinde, anmuthig componirt, das Kind jedoch von etwas unglücklichem Ausdrucke. Pistoja wird in der Kunstgeschichte als der römischen Schule Raphaels angehörig (als Schüler des Gianfrancesco Penni) angeführt; bei der Eigenthümlichkeit des genannten Bildes aber wird man annehmen müssen, entweder, dass er zuvor einer anderen Richtung gefolgt ist, oder (was bereits früher aus chronologischen Gründen vermuthet ist), dass zwei Künstler desselben Namens zu unterscheiden sind.

---

In der Lombardei (auch mit Ausnahme der schon genannten Meister) finden sich natürlich mannigfache Beispiele von der Einwirkung der durch Leonardo eröffneten Richtung. So dürfte von Künstlern dieser Gegend u. a. Lorenzo Lotto von Bergamo angeführt werden, dessen Gemälde wir indess, da sie zugleich einen nicht minder bedeutenden Einfluss venetianischer Schule erkennen lassen, erst später betrachten.

Ein etwas jüngerer lombardischer Meister entwickelte sich, aus derselben Richtung hervorgehend *), zu einer eigenthümlich hohen Bedeutsamkeit. Dies ist Coreggio (1494—1534). Bei ihm wird die Bewegung der Gestalt auf den höchsten Punkt der Freiheit entwickelt; jeder Theil des Körpers athmet Leben und Empfindung; die Wellen der Luft, welche seine Gestalten umfliessen, scheinen in einem feinen Lichtschimmer zu erzittern und jedes geheime Zucken der Muskeln, jeden Schlag des Pulses dem Auge bemerklich zu machen. Das ist es, was man bei ihm die Meisterschaft des Helldunkels (die Modellirung durch Licht und Luft) benennt, was seinen Gemälden, bei aller Lebhaftigkeit der Auffassung, zugleich einen so wundersam harmonischen Schmelz giebt. Das ist es auch, was eben dieser Auffassung zu Grunde liegt und seinen Darstellungen der Freude wie

*) Vergleiche übrigens die Anmerkung auf S. 47.

des Schmerzes ein so überströmend lebenvolles Gepräge verleiht.

Das Museum besitzt einige merkwürdige Gemälde von der Hand Coreggio's. Eine Darstellung der Io, welche von Jupiter, in einer Wolke verborgen, umarmt wird (I, No. 109), zeigt die reizvollste weibliche Gestalt, die aus dem Dunkel, welches sich um sie niedersenkt, in wundersamem Lichte hervortaucht. Alle Schauer des Entzückens fliegen über diese zarten Formen hin, die sich in den wohllautendsten Linien bewegen und in ihren Umrissen leis gegen die dämmernden Schatten verschwimmen. — Ein andres, grösseres Gemälde (I, No. 107), stellt Leda mit ihren Gespielinnen dar. In der Mitte sitzt Leda unter einem Baume, die Füsse leis im Wasser netzend, ebenfalls in den zartesten Formen gebildet; der göttliche Schwan, dem sie sich in aufdämmernder Lust dahin giebt, schmiegt sich zu ihr empor. Zur Seite, im Gebüsch, sieht man Liebesgötter, die eine hochzeitliche Musik anstimmen, Amor selbst, überaus reizend, mit der Leier, andre mit den tiefen Tönen der Hörner. Auf der andern Seite sind die Gespielinnen, im Begriff das Bad zu verlassen; eine von ihnen, sehr jugendlich, erwehrt sich nicht ohne Mühe eines zweiten Schwanes. — Beide Bilder stellen den Gipfel sinnlicher Freude, und zwar auf eine höchst meisterhafte, tief ergreifende Weise, dar; aber beide sind fern von aller Gemeinheit, von aller Lüge, somit von aller Unsitte. Sie gehören einer Auffassung des Lebens an, welche dasselbe noch in seinem vollkommensten Einklange mit der Natur, wie die griechische Mythe selbst, betrachtet, welche alle diejenigen Schranken der Existenz hinwegdenkt, deren Uebertretung erst zur Gemeinheit führt. Sie sind die Darstellungen der Natur selbst in ihrer ursprünglichen Reinheit und Unschuld, und sie können von einem unbefangenen Sinne eben nur so aufgenommen werden. Freilich haben beide bereits das Schicksal gehabt, anders aufgenommen zu werden. Sie befanden sich in der berühmten Gallerie des Herzogs Philipp von Orleans, Regenten von Frankreich, dessen Sohn, Louis von Orleans, nach dem Tode des Va-

ters, den wollustvollen Ausdruck in den Köpfen der Io und Leda fürchtend, beide aus den Bildern herausschneiden und verbrennen liess. Den übrigen Theilen der Bilder war ein gleiches Schicksal zugedacht, das der Leda war bereits in Stücke zerschnitten; doch wurden sie damals gerettet, das Bild der Leda wieder zusammengefügt und neue Köpfe hineingemalt. Die gegenwärtig vorhandenen vortrefflichen Köpfe sind indess noch jüngeren Ursprunges. Der Kopf der Io wurde von dem Franzosen Prudhon gemalt, nachdem die Bilder, im J. 1806, aus der Gallerie von Saussouci nach Paris entführt worden waren. Der schöne Kopf der Leda ist neuerlichst, bei der höchst dankenswerthen Reinigung beider Gemälde, durch Hrn. Prof. Schlesinger in einer meisterhaften Weise erneut worden.

Ein drittes Gemälde Coreggio's (I, No. 114), ein dornengekrönter Christuskopf, ist zur Zeit in der Kapelle des Königl. Palais aufgestellt.

Von Coreggio's Schülern ist im Museum nicht sonderlich Bedeutendes vorhanden. Von Francesco Rondani sieht man zwei kleine Bilder, eine heil. Magdalena (I, No. 350) und eine auf der Flucht rastende heilige Familie (I, No. 352), beide ohne namhaften Werth. — Von Lelio Orsi eine kleine Darstellung des gekreuzigten Heilandes (I, No. 362), zierlich gemalt, aber ebenfalls ohne tiefere Bedeutung.

Von dem gerühmtesten Nachfolger Coreggio's, dem Parmigianino besitzt das Museum ein grösseres Gemälde (III, No. 143), die Taufe Christi darstellend. Es ist ein Jugendbild des Künstlers und verdient als solches Beachtung, sowohl rücksichtlich der ausgebildeten Form als der weichen Malerei. Doch ist es in Beidem, wie auch im Ausdrucke, bereits nicht ohne eine grosse Affectation, welche auch den späteren Werken dieses Künstlers eigen zu bleiben pflegt. In mehreren Partien dieses Bildes sieht man übrigens bereits den entschiedenen Nachahmer Coreggio's.

Von dessen Schüler Girolamo Mazzuola findet sich ein grosses Altarbild (I, No. 349), Madonna mit Heiligen. Nur in einigen Engelknaben und vornehmlich in dem Kopfe

eines knieenden Bischofes tüchtig gemalt, zeigt auch dies Bild im Uebrigen eine unerfreulich affectirte Darstellungsweise.

Endlich mag hier, als verwandter Richtung angehörig, noch ein späteres Bild lombardischer Schule, und zwar von der Hand des Luca Cambiaso von Genua, (I, No. 360) genannt werden. Es stellt die Gruppe einer Mutter mit ihren Kindern (als Personification des Caritas) dar, und ist durch gesunde, tüchtige Malerei beachtenswerth.

---

Auch auf die weitere Entwickelung der florentinischen Kunst war Leonardo, namentlich in der späteren Zeit seines Lebens, nicht ohne Einfluss, wenngleich sich hier nicht, wie in Mailand, eine eigne Schule um ihn gebildet hat, auch keine spezielle Wiederholung seiner eigenthümlichen Darstellungsmotive weiter hervortritt, vielmehr dieser Einfluss wiederum nur mehr in den allgemeineren Beziehungen sichtbar wird.

Ein gewisses näheres Verhältniss bemerkt man bei einem, übrigens ziemlich untergeordneten Maler der florentinischen Schule, dessen Blüthe der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts angehört, dem Giuliano Bugiardini. Von ihm sind drei Gemälde vorhanden: I, No. 288, ein Altargemälde (mit seinem Namen); I, No. 306, eine Madonna mit den beiden Kindern; I, No. 309, eine Lucretia, — alle drei ohne Kraft und Würde und nur durch den gemüthlichen Ausdruck einzelner Köpfe beachtenswerth.

Ein ungleich bedeutenderer Meister von Florenz ist Fra Bartolommeo (1469–1515), ein Künstler von einer eigenthümlich religiösen Würde, die er jedoch zugleich mit ansprechend lebendiger Darstellungsweise, mit einer zarten, geschmolzenen Carnation zu vereinigen weiss. Das Museum besitzt eine grosse Tafel (I, No. 257), die Himmelfahrt der Maria darstellend, an welcher indess nur die obere Hälfte von der Hand dieses Künstlers herrührt. Von lichten

Wolken und musicirenden Engelknaben umgeben, schwebt die Gestalt der h. Jungfrau empor; in den eigenthümlich feierlichen Linien, wie sie Fra Bartolommeo bei ähnlichen Gestalten liebt, gezeichnet, auch seiner Färbung durchaus entsprechend, fehlt es dieser Gestalt gleichwohl an eigentlich tieferer Bedeutung, und sie ist wenigstens nicht den grossartigeren Werken des Meisters zuzuzählen. Unten ist das geöffnete Grab, aus welchem, der Legende zufolge, nachdem die Heilige demselben entschwebt, Rosen und Lilien hervorsprossen und zu dessen Seiten, symbolische Darstellung mit dem eigentlichen Vorgange der Legende vermischend, verschiedene Heilige versammelt sind. Diese Gestalten sind, namentlich was die Köpfe anbetrifft, kräftig gemalt, voller Leben und Character. Sie rühren von dem trefflichen Genossen Fra Bartolommeo's, Mariotto Albertinelli, her.

Verwandte Richtung zeigt eine Darstellung der Dreieinigkeit (I, No. 238), ein schönes Bild von edler Zeichnung und warmer, weicher Farbe.

Aus der Schule des Fra Bartolommeo ist ein merkwürdiges grosses Gemälde (I, No. 345) vorhanden. Es stellt ein Wunder dar, wie durch die Erscheinung der h. Jungfrau eine vom Teufel begünstigte Familie beschützt wird. Auf einer Altarstufe sitzen Vater und Mutter angstvoll zusammen, indem letztere ein junges Kind an sich drückt; übermächtig, eine grossartige Gestalt voll edlen Zornes, von himmlischen Schaaren umgeben, schwebt die h. Jungfrau herab und verscheucht mit aufgehobnem Stabe den Bösen, der in der Gestalt eines kleinen braunen Mohren mit verbissenem Ingrimm entflieht. Das Bild ist unvollendet, so dass noch überall die scharfgezeichneten Umrisse durchscheinen, auch fehlt es im Einzelnen der Zeichnung, namentlich im Faltenwurf, an der genügenden Freiheit; aber das Plötzliche, Blitzähnliche der Erscheinung ist auf eine sehr poetische und erhabene Weise ausgedrückt. Für die Besonderheit der Formen-Auffassung Fra Bartolommeo's giebt dasselbe mannigfachen Beleg.

Eine Nachahmerin des Fra Bartolommeo war eine florentinische Dominikaner-Nonne, Plantilla Nelli. Von ihr ist ein grosses Gemälde vorhanden (III, No. 83, mit der Jahrz. 1524), welches den Besuch Christi, dem sich (wiederum in symbolischer Auffassung) verschiedene Heilige anreihen, bei der Martha darstellt, ein gemüthliches Bild, aber ohne Kraft. Bedeutend sind nur die Portraits der Donatoren im Vorgrunde.

---

Jünger als Fra Bartolommeo ist ein andrer unter den vorzüglichsten florentinischen Meistern dieser Epoche, Andrea del Sarto (1488—1530). Einer verwandten Richtung folgend, unterscheidet sich dieser Künstler von jenem vornehmlich durch eine freiere, mehr kindliche Naivetät, die besonders seine Madonnen und heiligen Familien zu den liebenswürdigsten Scenen eines unschuldsvollen Beisammenseins ausprägt. Gleichwohl fehlt es ihm auch nicht an Kraft und männlichem Ernste, namentlich nicht an dem Elemente einer energischen, lebenvollen Färbung. Das Museum besitzt ein grosses Altargemälde von seiner Hand (I, No. 233, *a*), welches mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet ist und unter seinen spätern Werken einen der ehrenvollsten Plätze einnimmt, wie es demselben denn auch seit der Zeit seiner Entstehung (es wurde im Auftrage des Giuliano Scala für Sarzana, einen Ort im Genuesischen, gemalt) nicht an mannigfachster Anerkennung gefehlt hat. Es stellt eine auf Wolken schwebende Madonna und Gruppen verschiedener Heiligen zu ihren Seiten dar. Die bedeutsame Gesammt-Anordnung, vornehmlich der beiden Hauptgruppen, die plastische Ruhe der Gestalten bei freier, individueller Bewegung, die lebenvolle Charakteristik, mehr aber noch das höchst meisterliche, kraftvolle und doch vollkommen harmonische Colorit geben diesem Bilde sehr bedeutende Vorzüge. In Bezug auf das Einzelne ist jedoch zu bemerken, dass die zartere Auffassung, die Andrea's frühere Werke so liebens-

würdig macht, hier nicht im gleichen Maasse gefunden wird, dass namentlich die Madonna kalt, das Kind fast unschön erscheint, und dass ein tieferes Gefühl sich nur in den mehr energischen Figuren, namentlich in der phantastisch nackten Gestalt des h. Onuphrius, ausspricht.

Ausserdem sind noch einige kleinere Tafeln von Andrea's Hand anzuführen: Zwei grau in grau gemalte Skizzen, deren eine (I, No. 262) ein fröhliches Spiel, die andre (I, No. 266) mehrere bei einem Bau beschäftigte Leute darstellt, beide ungemein geistreich und lebensvoll, besonders die erste ein treffliches Beispiel von der liebenswürdig heiteren Weise des Künstlers. — Sodann ein alla prima gemaltes Portrait seiner Frau (I, No. 246), ein sehr tüchtiges und gediegenes Studium, charakteristisch für die Sicherheit der Hand, die dasselbe entworfen.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto (I, No. 329) erinnert, rücksichtlich der Composition und Auffassung, entschieden an die Weise des Meisters, hat im Einzelnen der Darstellung, besonders im Colorit, jedoch schon viel Manierirtes.

Von Andrea's Freunde und Nacheiferer, dem Marcantonio Franciabigio, ist eine kleine figurenreiche Composition, die Vermählung der Maria (I, Nb. 245), vorhanden, die jedoch nur eine ziemlich schwache Nachahmung ähnlicher Compositionen Andrea's enthält. — Ein männliches Portraitbild von Franciabigio's Hand (I, No. 242, mit seinem Monogramm u. d. Jahrzahl 1522) ist dagegen tüchtig und geistreich, wenn auch etwas trocken, gemalt.

Der vorzüglichste unter Andrea's Schülern ist Jacopo Pontormo, der ausgezeichnetste der florentinischen Portraitmaler. Ein männliches Bildniss (I, No. 308), höchst meisterhaft in der Auffassung und Behandlung, voller Leben und Wärme, giebt einen vollgültigen Beleg seiner eigenthümlich durchgebildeten Richtung.

In einem gewissen Verhältniss zu der Schule des Andrea scheint ferner noch ein eigenthümliches grosses Gemälde der florentinischen Schule (I, No. 317, mit der Jahr-

nahl 1518.) zu stehen. Es stellt eine Disputation der Kirchenväter über die Erbsünde vor: in der Mitte Eva unter dem Baume der Erkenntniss sitzend (als Repräsentantin des Gegenstandes der Disputation), zu ihren Seiten die Gruppen der Kirchenväter. Die Färbung des Bildes ist nicht bedeutend, aber die Composition, sowie die Zeichnung im Einzelnen, trefflich, besonders was die kräftigen charaktervollen Köpfe der Männer anbetrifft. Die Gestalt der Eva, vornehmlich die Züge des Gesichtes, erinnern auffallend an die eigenthümliche Auffassungsweise des Pier di Cosimo (Meisters von Andrea del Sarto).

Unter anderen namhaften Künstlern, die zu jener Zeit in Florenz lebten, mag ferner Ridolfo Ghirlandajo genannt werden, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, ein Künstler, der in seiner Jugend höchst schätzenswerthe Arbeiten geliefert hat, in späterer Zeit aber diesen Anfängen nicht gleich geblieben ist. Ihm ist das grosse Gemälde einer Himmelfahrt Mariä (I, No. 331) zugeschrieben, ein Bild, in welchem man verschiedene Style vereinigt findet. Während die Schaaren der Engel, welche die Maria empfangen, an die ältern florentinischen Meister erinnern, deutet die Gestalt der h. Jungfrau selbst auf die Weise des Fra Bartolommeo. Doch ist das Ganze ohne sonderliche Bedeutung und wenigstens kein Beispiel der schönen Jugendperiode des Künstlers, die ihn selbst einem Raphael zum vertrauten und sehr geschätzten Freunde machte.

Das Bildchen eines zweiten Florentiners, Rosso, (I, No. 333), die vier Jahreszeiten vorstellend, ist ebenfalls ohne namhaften Werth.

### 3. Nachfolger Michelangelo's.

Der grosse Nebenbuhler des Leonardo da Vinci in Florenz, nach dessen Rückkehr aus Mailand, war Michelangelo Buonarotti (1474—1563). Doch beschäftigte sich

letzterer hier fast ausschliesslich nur mit Bildhauerwerken, so dass jene durch Leonardo angeregte Richtung der Malerei in Florenz zunächst von grösserem Einflusse blieb. Die malerische Wirksamkeit des Michelangelo gehört Rom an, und hier ward er, seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit gemäss, der natürliche Nebenbuhler Raphael's und der Schule desselben. Auch Michelangelo zeigt, wie Leonardo, die tiefste Wissenschaft und Kenntniss der menschlichen Gestalt, aber seine geistige Richtung geht nicht auf Milde und ruhigen Ernst, sondern auf die Aeusserung erhabener, übermenschlicher Kraft und Leidenschaft, die seinen Gestalten auch da, wo sie sich momentan in Ruhe befinden, einzuwohnen scheint. Uebrigens hat Michelangelo nur im seltensten Falle Staffeleibilder ausgeführt: häufig jedoch sind von seinen Schülern und Freunden Oelbilder nach seinen Cartons und Zeichnungen gemalt worden. Die Gallerie des Museums besitzt mehrere Bilder, welche auf diese Art entstanden sind.

So von Marcello Venusti, einem Schüler des Michelangelo, eine Darstellung des Christus am Oelberge (I. No. 330) nach einer Zeichnung des Meisters, die sich zu Florenz befindet. Die Composition ist, wie sich Aehnliches öfter bei Michelangelo findet, nach alterthümlicher Weise in zwei Handlungen gesondert, welche den verschiedenen Momenten der Darstellung angehören: der Erlöser auf der einen Seite betend, auf der andern die Jünger auferweckend. Die Gestalten sind durchweg grossartig und erhaben, wenn auch ohne jenes zartere Farbengefühl, welches überhaupt kein Eigenthum dieser Schule ist.

So von dem Venetianer Sebastiano del Piombo, dessen sich Michelangelo, um die Bedeutsamkeit seiner Zeichnung mit den Vorzügen des venetianischen Colorits zu verbinden, vorzüglich gern zur Ausführung seiner Ideen bediente, das kleine, vortreffliche Bildchen eines gekreuzigten Heilanden (I, No. 298). Die Figur ist, ohne weitere Grundirung, auf eine bunte Marmorscheibe gemalt, eine eigenthümliche Manier, welche dieser Künstler öfters, obgleich ohne sonderliche Nachfolge, angewandt hat.

So ferner ein andres kleines Gemälde (I, No. 335), der Leichnam Christi, der von zweien Engeln emporgehalten wird. Die edle, feierliche Composition ist hier in würdigen Formen, in lebenvoller Bewegung, zugleich auch mit sauberem, zart beendendem Pinsel ausgeführt.

In ähnlichem Styl ist endlich eine Darstellung der Steinigung Stephani (I, No. 339) gearbeitet, ein Bild, das indess rücksichtlich der Composition den obengenannten nicht gleich kömmt, und bei dem auch das gewaltig Gedrungene in den Gestalten der Schergen bereits als Manier erscheint.

Zu bemerken ist ausserdem die grosse Kopie nach einem der Freskobilder Michelangelo's, welche der letztere an der Decke der sixtinischen Kapelle im Vatikan zu Rom ausgeführt hat (II, No. 136). Sie rührt von dem Niederländer Johann Mabuse her und stellt den trunken eingeschlafenen Noah mit seinen Söhnen dar. Sie giebt ein sehr beachtenswerthes Beispiel für die grossartige Compositionsweise und die mächtigen Formen des Florentiners, während freilich die Behandlung hier sehr kalt ist.

---

### 4. Raphael in seiner selbständigen Entwickelung und die Nachfolger seiner Richtung.

In die neue Entwickelung der florentinischen Kunst, wie sich dieselbe in der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts unter den vorgenannten Meistern ausbildete, trat endlich noch einer der grössten Maler hinein, der, selbst nicht ohne alle Einwirkung auf jene, ihnen und überhaupt der in Florenz herrschenden Richtung ein wesentliches Förderungsmittel seiner eigenen Ausbildung verdankt. Dies ist Raphael. Als den bedeutendsten Schüler Perugino's, als den seelenvollsten und edelsten Nachfolger der umbrischen Darstellungsweise haben wir ihn bereits aus einigen namhaften Jugendbildern (S. 65 ff.) kennen gelernt; in Florenz, wo er sich vornehmlich von seinem zwei- bis fünfundzwan-

zigsten Jahre (1505—8) aufhielt, eignete er sich nunmehr auch eine grössere Fülle und Reinheit der Formen, eine grössere Freiheit der Darstellung, eine frischere, auch den Erscheinungen des sinnlichen Lebens mehr entsprechende Auffassungsweise an. In der That ist in einem bedeutenden Theile der Gemälde Raphael's, welche dieser Periode angehören, jenes realistische Element, das den Florentinern in Nachwirkung ihrer älteren Meister auch gegenwärtig noch eigen war, mannigfach vorherrschend; sie sind vorzugsweise den Leistungen der florentiner Schule zuzuzählen, und nur die ihm eigenthümliche Reinheit, das Gemessene des Ganzen bei vollkommener Freiheit des Einzelnen bekunden an ihnen zunächst die Hand, durch welche sie hervorgebracht sind.

Im Museum findet sich ein Gemälde Raphael's, welches der späteren Zeit seines Aufenthalts in Florenz angehört und besonders als ein Beleg für das eben Gesagte zu betrachten ist: Maria mit dem Kinde (I, No. 256), früher im Besitz der Familie Colonna zu Rom und von dieser den Namen führend. Ein Blick auf die Composition zeigt hier bereits eine grosse Verschiedenheit von den Madonnenbildern seiner früheren Zeit; das Kirchliche der Auffassung ist nicht mehr vorwaltend, nur das Gebetbüchlein in der Hand der Mutter scheint noch darauf hinzudeuten. In fröhlichem Leben richtet sich ein schöner Knabe, heiter zum Beschauer herausblickend, auf dem Schoosse der Mutter empor, so dass diese im Lesen unterbrochen wird und in reiner mütterlicher Freude auf den Knaben, den sie umfasst hält, niedersieht. Hier ist es nur ein rein menschliches Verhältniss, aber in ebenso edler Schönheit durchgeführt, wie naiv und unschuldig aufgefasst. In der Gestalt des Knaben zeigt sich, bei holdester Kindlichkeit, die vollkommenste Entwickelung der Form; in dem Kopfe der Mutter, bei dem Grundtypus, der überall und seit der frühesten Zeit den Madonnen Raphael's eigen ist, der Ausdruck einer zarten Weiblichkeit. Die Ausführung ist leicht und geistreich, die Färbung ungemein klar und licht. Die Gestalt der Madonna

dürfte speziell den Einfluss florentinischer Kunst, sogar auf gewisse Weise das Vorbild des Domenico Ghirlandajo, erkennen lassen.

In seinem fünf und zwanzigsten Jahre ward Raphael nach Rom berufen. Dort arbeitete er jene grossartigen Werke, in denen, nach den beiden vorangegangenen Entwickelungsstufen (Perugia und Florenz), seine gereifte Meisterschaft hervortritt und welche in den äusserlichen wie den innerlichen Bezügen der Darstellung, eins durch das andre mit Nothwendigkeit bedingt, den Stempel gleichmässiger Vollendung tragen. Aus dieser Periode seines künstlerischen Wirkens ist kein Gemälde im Museum vorhanden; nur einige alte, zum Theil vortreffliche Kopien geben Beispiele seiner neu entwickelten Darstellungsweise.

Sehr trefflich ist unter diesen eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 267); in schöner, lebendiger Bewegung zu der Mutter aufblickend, ruht hier der Christusknabe auf ihrem Schoosse. In Bezug auf diese grössere Lebendigkeit ist in dem Bilde eine gewisse Verwandtschaft mit dem so eben besprochenen; doch ist die ganze Stimmung, namentlich in dem Kopfe der Mutter, ernster gehalten, und auch die tieferen Töne der Färbung deuten hierauf hin. Als das Original dieser Composition gilt gewöhnlich ein in der Bridgewater-Gallerie zu London befindliches Gemälde; ausserdem befindet sich ein, ebenfalls sehr treffliches Exemplar derselben im Museum von Neapel.

Nicht von gleichem Werthe in der Ausführung, immer aber sehr beachtenswerth ist die Kopie einer heiligen Familie (I, No. 255), in welcher das Kind auf dem Schoosse der Mutter sitzt und den kleinen Johannes segnet, während es von des letzteren Mutter, der h. Elisabeth, unterstützt wird. Die Behandlung deutet auf einen jener niederländischen Künstler, welche in der römischen Schule ihre Studien machten. Das Original ist im Museum von Neapel.

Wiederum sehr vorzüglich ist dagegen die Wiederholung eines der berühmtesten Portraitbilder Raphael's, welches den Papst Julius II. darstellt (I, No. 241.) Die hohe

Bedeutsamkeit der Züge, welche das vollständige Abbild von dem Charakter dieses gewaltigen geistlichen Fürsten geben, ist hier mit lebendigstem Gefühle aufgefasst und in einer, der Weise Raphael's sehr nahe stehenden Behandlung wiedergegeben. Als das Original Raphael's gilt gewöhnlich jenes Portraitbild, welches sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet; aber auch die Gallerie Pitti, ebendaselbst, besitzt zwei treffliche Exemplare desselben Bildes, denen sich das zu Berlin befindliche wenigstens sehr würdig anreiht.

Eine andre Kopie nach einem noch berühmteren Raphaelischen Portraitbilde gehört, was die Ausführung betrifft, einer spätern Zeit an und ist, wohl in Rücksicht auf den kälteren Ton der Farbe, dem Sassoferrato (von dessen selbständigen Leistungen weiter unten) zugeschrieben (I, No. 251). Es stellt die Prinzessin Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Taglincozzo, dar, welche von ihren Zeitgenossen ihrer Schönheit wegen gefeiert ward, wie Helena von den Griechen, und welche auch in dem in Rede stehenden Bilde die wunderbare Reinheit und Anmuth ihrer Formen nicht verläugnet. Es existiren viele Wiederholungen dieses Bildes, von denen mehrere auf Originalität Anspruch machen.

Ein Gemälde des Täufers Johannes in der Wüste, der jugendlich, nackt und in schwärmerischer Begeisterung, dem Beschauer gegenüber sitzt, (I, No. 254) gehört, rücksichtlich der Ausführung, ebenfalls nicht mehr dem näheren Einflusse Raphael's an, obgleich es nach seiner Composition gemalt ist; das Bild ist hart, schwer und ohne ein sonderlich feines Formen-Gefühl ausgeführt. Es ist dem Florentiner Francesco Salviati (von dem unten) zugeschrieben. Auch von diesem Bilde giebt es viele Wiederholungen, zwischen denen die eigentliche Originalität streitig ist.

Endlich ist hier noch ein grosses, bedeutendes Gemälde (I, No. 260) anzuführen: Johannes der Evangelist, auf dem Adler emporgetragen, eine grossartige Gestalt in schöner begeisterter Ruhe. Die Composition gehört Raphael an; die

Ausführung ist freilich auch nicht ohne etwas Schweres, der Behandlung nach aber vollkommen den Eigenthümlichkeiten seiner Schule entsprechend; die Farbentöne sind voll und tief, die Formen des Gesichtes edel und weich. —

Um Raphael versammelte sich zu Rom eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern, welche sich die durch ihn begründete freie, aber zugleich edel gemessene Darstellungsweise anzueignen suchten und dieselbe nachmals, je nach ihren mehr oder minder hervorstechenden Eigenthümlichkeiten modificirt, über viele Gegenden Italiens ausbreiteten. Das Museum enthält nur sehr wenige Beispiele von Bildern seiner Schule, die ein besonders entschiedenes Gepräge des Schulcharakters tragen; mehr von solchen, in denen neben dem letzteren zugleich noch andre Elemente der Auffassung sichtbar werden.

Den allgemeinen Typus der Schule sieht man an zwei kleinen, vermuthungsweise dem Perin del Vaga zugeschriebenen Bildern, die leider von sehr wenig hervortretender Bedeutung sind: die Predigt des Täufers Johannes in der Wüste (I, No. 261); und die Predigt des Paulus zu Athen (I, No. 265). — Eine als „Schule des Raphael" bezeichnete Anbetung der Hirten (I, No. 259), ebenfalls ein Bild von geringem Werthe, dürfte, wie es scheint, als eine römische Arbeit aus der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, da die Eigenthümlichkeiten der Schule schon einer flacheren Ausartung unterlagen, zu betrachten sein.

Den allgemeinen Charakter der Schule trägt ferner ein kleines, grau in grau gemaltes Bild von Maturino (I, No. 264, mit dem Zeichen des Künstlers und der Jahrz. 1523), die Kreuzigung Christi darstellend. Aber auch dies Gemälde ist ohne namhafte Vorzüge. Maturino wird besonders als Verfertiger monochromer Darstellungen, wie die genannte, angeführt.

Der bedeutendste unter Raphael's Schülern, wenigstens der kräftigste und entschlossenste, ist Giulio Romano. In Form und Behandlung dem Meister verwandt, ohne zwar der Grazie, dem Adel und der Milde desselben sonderlich

oft nahe zu kommen, besteht der hauptsächlichste Vorzug seiner Gemälde in der glücklichen Darstellung sinnlicher Frische und Leidenschaft. Aber er wusste das Maass nicht immer zu halten, und wie in einzelnen Fällen sogar die Würde der körperlichen Form unter den raschen Zügen seiner Hand zu leiden hatte, so in andern Fällen auch das edlere Gefühl und der reinere Sinn. — Leider gehört das grosse Gemälde von Giulio's Hand, welches in der Gallerie des Museums (I, No. 289) aufgehängt ist, in die letzte Kategorie. Es stellt ein nacktes Liebespaar auf dem Lager, von einem alten Weibe belauscht, dar; es ist ganz richtig, sogar energisch gezeichnet, aber kalt und grau gemalt, ohne Lust und Stimmung, nur ein Bild gemeiner Lascivität. Einzig die Gestalt und besonders der mit humoristischer Derbheit gearbeitete Kopf des alten Weibes (das man sehr füglich von der grösseren Hälfte des Bildes, und sehr zu dessen Vortheil, abschneiden könnte) giebt einen Beleg für die edlere Tüchtigkeit des Künstlers.

Ein kleines Bild aus Giulio's Schule (I, No. 340), allegorische Figuren und neben diesen eine Menge spielender Kinder enthaltend, ist lebendig und fröhlich gemalt, sonst jedoch wenig bedeutend.

Verschiedene von Raphael's Schülern und Nachfolgern sind ursprünglich in älteren italienischen Schulen gebildet und bewahren insgemein auch in ihren späteren Werken noch einen mehr oder minder deutlichen Nachklang der in der Jugend empfangenen Richtung. Dahin gehören zunächst mehrere Künstler, die aus der Schule des Francesco Francia zu Raphael's Darstellungsweise übertraten.

Einer der namhaftesten unter diesen ist **Bagnacavallo**, von dem ein grosses Gemälde (I, No. 247) vorhanden ist. Es enthält, schlicht neben einander gestellt, die Gestalten dreier Heiligen, voll einfacher, wenn auch nicht grossartiger Würde und mit jenem Ausdruck der Milde in den Köpfen, welcher dem Francia eigen ist. Die mittlere der drei Gestalten, die h. Agnes, zeichnet sich durch eine angemessen

plastische, doch keineswegs strenge, Behandlung der Gewandung aus.

Von einem zweiten dieser Künstler, der indess nicht den unmittelbaren Schülern Raphael's zugezählt wird, dem Innocenzio da Imola, besitzt das Museum ebenfalls ein treffliches Gemälde (I, No. 290), welches man sogar als eins der vorzüglichsten dieses Künstlers bezeichnen kann. Innocenzio liebte es, in seinen Compositionen öfters raphaelische Gestalten geradehin aufzunehmen; so ist auch hier die Madonna mit dem Kinde, oberwärts in der Glorie, eine Nachahmung von Raphael's „Madonna di Foligno", nur das Kind etwas ruhiger gestellt. Unterwärts stehen zwei Heilige, die sich beide, vornehmlich aber der heilige Schmidt Aló (Eligius), sowohl durch bedeutsame Stellung, schöne, würdige Gewandung, als durch den seelenvollen Ernst ihrer Köpfe auszeichnen. Nur die Färbung ist minder bedeutend, die Carnation mit dünnen grauen Schatten. In der Ferne sieht man die Schmiede des genannten Heiligen und eins seiner Mirakel, wie er nemlich einem Pferde, dem ungeschickter Weise das eine Bein abgehauen war, dasselbe durch seinen Segensspruch wieder anfügt.

In ähnlichem Verhältniss zu Francia und Raphael, wie der eben Genannte, steht Girolamo Marchesi da Cotignola. Auch von ihm ist ein sehr beachtenswerthes Gemälde (I, No. 292, mit dem Namen und der Jahrz. 1526) vorhanden, welches den heil. Bernhard mit andern Mönchen seines Ordens und mit Engeln zu den Seiten darstellt, eine schlichte Composition, mit warmen, lebenvollen Köpfen und grossartiger Gewandung. Hier jedoch erscheint der Charakter der römischen Schule bedeutend überwiegend, was die gewöhnliche Annahme, dass Cotignola auch in späterer Zeit noch an dem alterthümlichen Style festgehalten habe, widerlegt.

Einer der produktivsten Schüler Raphael's, Garofalo, stammt aus der Schule von Ferrara. Ursprünglich ein Schüler des Domenico Panetti, ist er gleichwohl mehr nach der

Weise des Mazzolino gebildet; seine früheren Bilder haben mit denen des Letzteren viel Verwandtes, und auch in späterer Zeit, nachdem er die Formen der römischen Schule angenommen hatte, geht immer noch eine Erinnerung an Mazzolino's energische Farbenstimmung (nur insgemein ein wenig abgekältet) hindurch. Von ihm ist eine Reihe von Gemälden, seinen verschiedenen Epochen angehörig, vorhanden. Das grösste und bedeutendste unter diesen (I, No. 250), stellt den heiligen Hieronymus in einsamer Busse dar, ein Bild von eigenthümlicher Kraft, noch in vollen und leuchtenden Farben gemalt; die landschaftliche Umgebung ist auf phantastische Weise gebildet. — Die andren Bilder sind kleiner. Eine Anbetung der Könige (I, No. 268) enthält schöne, würdige Figuren und ebenfalls nicht geringere Farbenpracht wie das ebengenannte Gemälde. — Eine zweite Darstellung desselben Inhalts (I, No. 252) ist nicht so bedeutend, verräth zugleich schon mehr den römischen Schulcharakter. — Eine Himmelfahrt Christi (I, No. 263) hat wiederum noch Reminiscenzen an die phantastische Richtung der ferraresischen Schule, ist aber nicht frei von Uebertreibung in den Gestalten der Apostel. — Eine Grablegung (I, No. 243) ist schlicht und ruhiger, doch nicht von tieferer Bedeutung. — Eine Verkündigung Mariä (I, No. 244) hat etwas Schweres und Massiges und ist das mindest anziehende von Garofalo's Bildern.

Dem Garofalo zur Seite, in ziemlich verwandter Richtung, doch mit denselben Eigenthümlichkeiten der Darstellung eine grössere Tiefe der Farbe verbindend, steht ein andrer ferraresischer Künstler der Zeit, Dosso Dossi. Von ihm besitzt das Museum ein Gemälde (I, No. 318), die vier Kirchenväter darstellend; es ist indess, was die Composition anbetrifft, von sehr geringer Bedeutung und giebt nur in der tüchtigen Farbe der nackten Theile, vornehmlich in einigen kräftigen Köpfen, Belege für die dem Künstler eigenthümliche Richtung.

Ein dritter ferraresischer Künstler, Giambatista Ben-

venuti, gen. l'Ortolano (Küchengärtner, nach seines Vaters Gewerbe) nimmt eine mehr untergeordnete Stellung ein. Das von ihm vorhandene Gemälde des h. Hieronymus (I, No. 291) erinnert an Garofalo, nur ist es schwächer. — Ein zweites Bild (I, No. 304), die Gestalten zweier Heiligen enthaltend, ist mehr im Styl der bologneser Schule (wo Ortolano ebenfalls Studien gemacht hat) und von schlichtem, ernstem Charakter.

Neben diesen sind noch einige andre Gemälde der ferraresischen Schule zu nennen, an denen wiederum ähnliche Entwickelungs-Verhältnisse sich auf gewisse Weise bemerklich machen. Sehr ansprechend und bedeutsam ist unter diesen ein Gemälde von grösseren Dimensionen (I, No. 300), den Besuch der Maria bei der Elisabeth darstellend. Die schöne, jedoch etwas absichtlich symmetrische Anordnung des Ganzen, — Maria und Elisabeth in der Mitte, einander die Hände reichend, etwas weiter zurück auf der einen Seite der h. Joseph, auf der andern eine Magd der Elisabeth, — giebt dem Bilde zunächst eine eigenthümlich feierliche Wirkung, welche zugleich durch das ruhig Gemessene der Bewegung, die edle Gewandung, den milden Ausdruck der Köpfe in erfreulicher Weise unterstützt wird. Zu bemerken ist, dass die Gestalt der Magd an die schöneren Vorbilder der raphaelischen Schule, der h. Joseph dagegen mehr an die eigenthümliche Auffassung des Innocenzio da Imola erinnert. — Minder bedeutend sind zwei kleinere Bilder: I, No. 273, eine Vermählung der Maria, ebenfalls durch die strenge Symmetrie der Composition auffallend; — und eine Madonna mit Heiligen (I, No. 280), nur skizzenhaft entworfen. In dem letztgenannten Bilde ist indess die Madonna mit dem Kinde als eine bedeutsame Erscheinung hervorzuheben.

Noch einmal auf die Nachfolger Raphael's zurückkehrend, haben wir noch das Bild eines, ursprünglich der Schule Perugino's angehörigen Künstlers, des Adone Donai, zu nennen, eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (I, No. 294), welches indess nur ein wenig

interessantes Beispiel der in der römischen Schule gebräuchlichen Auffassungs- und Darstellungsweise darbietet.

---

### 5. Verfall der Kunst in der florentinischen und in der bolognesischen Schule.

Bei den Künstlern des mittleren Italiens findet man in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts auf gewisse Weise den Einfluss Raphael's und Michelangelo's vorherrschend, indem die grossartige Ausbildung der Form, welche durch diese beiden Meister (wenn auch in sich unterschieden) als Muster hingestellt war, — weniger die Elemente des Helldunkels und eines innerlich lebenvollen Colorits, — als Richtschnur angenommen wurde. Letzteres indess nur auf eine sehr äusserliche und oberflächliche Weise. Ein fast unbegreiflicher Leichtsinn, der nur bei Erwägung der allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse des Landes seine Erklärung findet, trieb die grössere Anzahl der hieher gehörigen Maler zu einer theils matten, theils manierirten Verflachung jener bedeutsamen Motive künstlerischer Darstellung, welche von ihren Vorgängern, in Folge eines Jahrhunderte-langen Ringens, gewonnen waren, und ihre Bilder gewähren zumeist einen wenig erquicklichen Eindruck. Nur wo sie sich an das nie irreleitende Vorbild der Natur anzuschliessen suchten, somit vornehmlich im Fache des Portraits, begegnet man ansprechenderen Leistungen. In Bologna, Florenz, Siena und Rom findet man die namhaftesten dieser Schulen; von den Werken der beiden erstgenannten enthält das Museum einige Beispiele.

Unter den Florentinern (bei denen besonders die Auffassungsweise Michelangelo's von Geltung war) nimmt Giorgio Vasari, der Vater der neueren Kunsthistorie, (1512—74) eine Hauptstelle ein. Von ihm ist ein grosses Gemälde (I, No. 313) vorhanden, Petrus und Johannes, die Heiden bekehrend; ein manierirtes Bild, bunt und von ge-

suchtem Lichteffekt, doch nicht ohne einzelne tüchtige Köpfe, welche von dem bedeutenden Talente des Künstlers Zeugniss geben. — Ausserdem ein männliches Portrait (I, No. 315), ebenfalls ohne sonderliche Bedeutung.

Von Francesco Salviati, Vasari's Freunde, sieht man eine grosse Darstellung Amors bei der Psyche (I, No. 321), grosse, hässliche und ungeschickte Figuren.

Alessandro Allori, gen. Bronzino, ein etwas jüngerer Künstler, wirkt dagegen durch einige tüchtige Portraitbilder ungleich erfreulicher. Das bedeutendste unter diesen ist das einer vornehmen italienischen Familie (I, No. 322, mit der Jahrzal 1579), welches durch einfache und ziemlich naturgemässe Behandlung, sowie durch eine gewisse Gemüthlichkeit des Ausdruckes, anspricht. — Zwei andre Portraits von demselben (I, No. 316 und 319) sind indess wiederum etwas kälter und nicht naturwahr in der Farbe. — Als eine tüchtige und kräftige Arbeit ist auch noch ein andres Bildniss aus der Schule von Alessandro's Meister, dem als Portraitmaler ausgezeichneten Angelo Bronzino, hervorzuheben (I, No 329).

Ein Paar andre Bilder dieser Zeit sprechen durch eine zartere Auffassungsweise an und enthalten glückliche Reminiscenzen an jene mildere Weise der florentinischen, auch der sienesischen Künstler, welche vor dem überwiegenden Einflusse Michelangelo's gefunden wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde (I, No. 337), an die Darstellungen des Andrea del Sarto erinnernd, — und eine Grablegung Christi (I, No. 328), ein Bild, dessen Composition zwar nicht sonderlich grossartig ist, welches aber durch die trefflichen Köpfe der dargestellten Figuren wirkt. Vorzüglich schön ist das edle Profil der Madonna; der Kopf des Johannes erinnert an die eigenthümlichen Formen des Leonardo da Vinci. — Auch ein Frauenbildniss (I, No. 332) ist nicht ohne Werth. —

Unter den Leistungen der bolognesischen Schule dieser Zeit sind zunächst noch einige Gemälde zu nennen, in denen immer noch ein alterthümliches Element nachklingt.

So, und zwar auf ansprechende Weise, in einem Altarbilde des Bartolommeo Coda von Rimini (I, No. 357, mit dem Namen des Künstlers), Madonna mit Heiligen, von denen besonders der h. Rochus ernst und tüchtig gemalt ist. — So auch in einem andern grossen Altargemälde bolognesischer Schule (I, No. 323), welches namentlich einige anmuthige Engelgruppen enthält. — So nicht minder in zwei Gemälden des Luca Longhi von Ravenna (I, No. 325 und 327, beide mit dem Namen), die aber ungleich schwächlicher sind als die vorigen, und von denen besonders das letztere den Ausdruck einer unglücklichen Frömmelei trägt.

Zu den Bolognesen, welche der modernen Darstellungsweise; und zwar in der oben angegebenen Richtung, folgten, gehört, als einer der besseren, Lorenzo Sabbatini. Von ihm ist ein grosses Altarbild (I, No. 314), Madonna auf dem Throne mit Heiligen, vorhanden; es enthält einzelne würdigere Formen, aber ohne sonderlichen Geist und Tiefe, und ist kräftig, aber ohne eine eigentlich lebenvolle Färbung, gemalt.

Ein Bild von Prospero Fontana (I, No. 342), eine Anbetung der Könige darstellend, ist dagegen als ein vollständiges Beispiel jener angedeuteten Ausartung der Kunst zu betrachten; ohne selbst auf edlere Form, auf Tüchtigkeit des Vortrages einzugehen, ist dasselbe durchaus manierirt, überladen und voll eines faden, Opern-artigen Affektes.

Der Tochter des Prospero, der Lavinia Fontana, die sich durch eine derbe, tüchtige Auffassung des Lebens auszeichnet, ist ein beachtenswerthes kleines Bild (I, No. 336) zugeschrieben: Venus, unter einem Baume ruhend und von Amorinen umgeben, kräftig gemalt, vornehmlich in der schönen Landschaft, die sich im Hintergrunde hinzieht, und von einer eigenthümlich romantischen Auffassung. — Ein männliches Brustbild (I, No. 326), welches mit energischer Tüchtigkeit ausgeführt ist, dürfte als ein Beispiel der-

jenigen erfreulichen Behandlungsweise, die in den Portraitbildern der Lavinia hervortritt, zu betrachten sein.

---

### 6. Venetianische Schule (mit Einschluss ihrer jüngeren Leistungen).

Glücklicher als die im Vorigen besprochenen Schulen erhielt sich die Schule von Venedig, nachdem sie sich in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts auf den Gipfel ihrer Vollendung emporgeschwungen hatte, die ganze Zeit des Jahrhunderts hindurch in einer namhaften Blüthe. Nicht nur die Verhältnisse des öffentlichen Lebens, auch das eigne Princip der Schule, welches nicht so leicht auf Abwege führen konnte, waren die Ursachen dieser Erscheinung. Jene unmittelbare Auffassung der Erscheinungen des Lebens, welche zunächst auf eine energische Durchbildung des Colorits führte, musste, da man sich in einer solchen, mehr naiven Richtung immer auf das Vorbild der Natur zurückgewiesen sah, einen festeren Halt gewähren, als diejenigen Schulen besassen, deren Richtung vorzugsweise durch diese oder jene Individualität eines einzelnen Meisters vorgezeichnet war. Dass es hiebei indess den grossen Meistern der venetianischen Schule gleichwohl unbenommen blieb, in der eingeschlagenen Bahn auch die Tiefen ihres eignen Geistes und Gemüthes zu erschliessen, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Aus den strengeren Formen der alten Schule rang man sich auch hier zur grösseren Freiheit, zur vollkommneren Gestaltung, zum frischeren Ausdrucke des Lebens hindurch, und Meisterwerke der grossartigsten Bedeutung bezeichnen auch hier einen der Höhenpunkte, welche der modernen Kunst zu erreichen vergönnt war.

Unter den Meistern, welche dies neue Streben der venetianischen Schule begründeten, ist zunächst Giorgione, (1477—1511) zu nennen. Schüler des Giovanni Bellini, folgt er in früheren Arbeiten, gleich den anderen Schülern, noch

der Richtung des Meisters, entwickelt sich aber bald zu den Darstellungen eines eigenthümlich glühenden, poesiereichen Lebens. Das von ihm vorhandene Portraitbild (I, No. 75), zwar an sich nicht ohne Werth, giebt indess nicht einen genügenden Beleg für sein künstlerisches Verdienst. Es sind die Brustbilder zweier Männer, beide in der den Italienern häufig eigenen graugelblichen Gesichtsfarbe; interessant besonders nur der eine, welcher einen Brief vorliest und im Profil gesehen wird, ein Gesicht mit scharfen, bestimmten, klugen Zügen.

Ein männlicher Portraitkopf aus Giorgione's Schule (I, No. 66) ist weich gemalt, ein nobles Gesicht mit feinem ritterlichem Humor. — Ein andres Bild seiner Schule (I, No. 79) stellt, im Vorgrunde einer Landschaft, eine ruhende weibliche Figur dar. Ohne sonderliche Bedeutung, im Ganzen und namentlich in jener weiblichen Gestalt, hat gleichwohl die Landschaft einiges Interesse rücksichtlich der ersten Anfänge dieser Gattung der Malerei, die vornehmlich bei den Venetianern mit grösserer Bedeutung sichtbar werden.

Sehr bemerkenswerth ist die Kopie eines Gemäldes von Giorgione, welches sich in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindet, und den letzten, am Zartesten entwickelten Werken des Meisters zuzuzählen ist (I, No. 287). Es stellt den, an die Säule gefesselten heil. Sebastian dar und enthüllt den Augen des Beschauers die reinen, edlen und weichen Formen eines schönen Jünglinges; das Gesicht ist von ungemein süssem, doch nicht unmännlichem Liebreiz und in leiser Ahnung des Märtyrerschmerzes dem Engel zugewandt, welcher die Märtyrerkrone herabträgt. Der Katalog schreibt das Bild, vermuthungsweise, dem Sebastian del Piombo zu, der in der That, als Schüler des Giorgione, das nächste Anrecht auf die Ausführung eines so anmuthvollen Werkes haben dürfte.

Von der Hand des Sebastian del Piombo sind ferner zwei vortrefflich gemalte männliche Bildnisse (I, No. 301 und 303) vorhanden, deren erstes den Dichter Pietro Are-

tino darstellt, ein lebenvolles Gesicht mit dem Ausdruck eigenthümlicher, etwas faunischer Keckheit. — Eines vierten Gemäldes von demselbem Künstler (I, No. 298) ist oben (S. 98) bei Gelegenheit der Nachfolger Michelangelo's gedacht.

Den Nachfolgern Giorgione's ist auch **Lorenzo Lotto** von Bergamo zuzuzählen, obgleich dieser Künstler, der sich früher mit Glück dem Bellini angeschlossen hatte, in einzelnen Fällen, wie bereits bemerkt, auch dem Style des Leonardo da Vinci zu folgen bemüht war. Das Museum enthält einige, in ihrer Art interessante Beispiele für die verschiedenen Richtungen des Künstlers. Eins derselben (I, No. 108, mit dem Namen des Lotto und der Jahrzahl 1521) folgt vorzugsweise den Motiven der mailändischen Schule, denen sich indess in der Farbenstimmung bereits ein gewisses venetianisches Element beimischt; es stellt den Abschied Christi von seiner Mutter, als er den Gang seiner Leiden anzutreten im Begriff war, vor, ist im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich bedeutend. — Ein zweites Gemälde (I, No. 103, ebenfalls mit dem Namen und der Jahrzahl 1531) ist dagegen ganz in der Art der neueren venetianischen Schule, in dem eigenthümlichen Ton der Farbe auf Giorgione hindeutend, gemalt; es enthält, in zwei Abtheilungen, die beiden Heiligen Sebastian und Christophorus. Der letztere, in seiner gewöhnlichen Darstellung, mit dem Christuskinde auf der Schulter und so den Strom durchschreitend, ist indess wiederum ohne sonderlichen Werth, sogar fehlerhaft in der Zeichnung; die Gestalt des Sebastian dagegen nicht ohne Anmuth und eigenthümliche Zartheit, vornehmlich in der lichten, warmen Carnation. — Das eigne Portrait des Künstlers (I, No. 112, auch dies mit dem Namen) ist tüchtig und lebenvoll, nur in einer seltsam grauen Färbung, doch wiederum dem venetianischen Charakter entsprechend, gemalt. — Die Köpfe zweier Heiligen endlich (I, No. 110), die demselben Meister zugeschrieben werden, sind sehr unbedeutend. —

Nächst Giorgione, und als ein Künstler von noch bedeu-

tenderer, mehr nachhaltiger Einwirkung auf das Streben der venetianischen Schule, tritt Tiziano Vecellio (1477 — 1576) hervor. Ebenfalls ein Schüler Bellini's und in wenigen Jugendwerken dessen Richtung verwandt, ging auch er bald zu einer freieren Behandlung über, noch mehr als Giorgione, indem er die herbe Glut, welche die meisten von dessen Bildern athmen, zu einer grösseren Weichheit und Ruhe zu sänftigen wusste. Ihm verdankt die venetianische Schule die wundersame Ausbildung des Colorits, darin sie allen übrigen voransteht; nur das geringste Maass des Schattens anwendend, wusste Tizian die Rundung seiner Gestalten vornehmlich durch die verschiedenen Nüancen der Farbe selbst (wie diese durch die verschiedenen Töne einer vollkommen offenen und freien Beleuchtung bedingt werden) hervorzubringen, wusste er seine Gestalten in solcher Weise zu einer eigenthümlichen Zartheit, Klarheit und lauteren Ruhe durchzubilden.

Das Museum besitzt ein Portraitbild von Tizians Hand (I, No. 75, *a*), das als solches zwar nur von einer mehr untergeordneten Dimension, gleichwohl für die Richtung und Bedeutung des Meisters ein vollständiger Beleg ist. Es ist das Bildniss seiner Tochter Lavinia. Halb dem Beschauer den Rücken zuwendend, blickt das schöne Weib über die Schulter nach diesem zurück, indem sie mit beiden Händen, in kühner, kräftiger Bewegung, eine silberne Schüssel mit Früchten emporhebt. Sie trägt ein schweres Kleid von glänzendem, goldgelbem Stoffe, einen leichten Flor, der über den entblössten Nacken zurückfällt und reichen Schmuck im Haar und um den Hals. Die Formen des Gesichtes sind bedeutend und doch zart; das Auge dunkel, fast stechend, voll venetianischer Glut; auf der Stirn, über dem linken Auge, ist ein leichter Schatten, der wie ein melancholischer Hauch vorüberfliegt; der Mund ist lechzend geöffnet. Ueberall hat das Nackte eine durchsichtige, klare, innerlich warme Farbe, nirgend scharfe Linien; die Sonderung der Formen, vornehmlich bei der Wendung des Halses und Kopfes, ist durch die zartesten Uebergänge vermittelt. Seltsam con-

trastirt zwar mit den nackten Theilen das schwere, modisch ungefüge Gewand; aber es dient nur, den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Bei längerer Betrachtung des Bildes wird es dem Beschauer, als sehe er eins der griechischen Götterweiber, — verlockend, wie sie das Mährchen des Mittelalters schildert, — das dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht gegenübergetreten; als sei es bereit, die lästige, ungehörige Hülle wieder von sich zu werfen; in ewig reizender Jugend „den alten Göttern wieder zuzueilen.“ — Das Bild ist in verschiedenen Wiederholungen vorhanden, von denen mehrere ohne Zweifel von des Meisters eigner Hand herrühren. Zwei befinden sich in englischen Sammlungen; bei dem einen von diesen bemerkt man auf jener silbernen Schale, statt der Früchte, ein prachtvolles Schmuckkästchen. Ein viertes, ähnliches Bild ist im Museum von Madrid; bei diesem aber ist die Kleidung des Weibes freier, die Bewegung noch etwas lebhafter, der Ausdruck noch glühender, und auf der Schale ruht, als furchtbarer und ergreifender Contrast, das Leichenhaupt des Täufers Johannes.

Eine Schulcopie nach Tizian (I, No. 78) stellt Venus dar, halbentblösst, und Amor, der ihr einen Spiegel vorhält. Es ist ein schönes vornehmes Weib, von zarten, verführerischen Formen; ruhig bedeckt sie mit der Linken die Brust und wendet ihr Gesicht nach dem Spiegel. Amor ist minder schön und etwas grau in der Farbe. — Eine andre Schulcopie (I, No. 69) enthält Tizians eignes Portrait, meisterlichst gemalt, nur leider nicht ganz beendet. Es ist ein gewaltiger Greis mit sehr bedeutsamen, unverwüstlichen Zügen. Die Formen sowohl, wie namentlich die hochrothe lebenskräftige Farbe und der frische Ausdruck des Gesichtes erinnern an Göthe's Greisen-Antlitz, dem durch ein gütiges Geschick ebenso, wie dem venetianischen Maler, eine ungebeugte Kraft bis in das höchste Alter erhalten blieb.

Tizian zählt eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern. Unter den, im Museum vorhandenen Bil-

dern derselben betrachten wir zunächst diejenigen, welche nicht dem Fache des Portraits angehören.

Von Francesco Vecellio, Tizians Bruder, sieht man ein grosses Altargemälde (I, No. 54), Madonna auf dem Throne mit Heiligen und Engeln, welches in der Gesammt-Anordnung noch eine Reminiscenz an die frühere Schule (in der Gestalt des heil. Hieronymus sogar eine Reminiscenz an die Schule des A. Vivarini) enthält, jedoch in der weichen blühenden Farbe Tizians ausgeführt und in dieser Rücksicht zur weiteren Bezeichnung der Eigenthümlichkeiten der Schule geeignet ist.

Ein handwerklich tüchtiger Verarbeiter der letzteren, jedoch ohne eine tiefere Schönheit der Farbe, ist Bonifazio. Von ihm sind zwei grosse Gemälde vorhanden. Das bedeutendere (I, No. 92) stellt die Anklage der Ehebrecherin vor, eine figurenreiche, lebensvolle Volksscene; kräftig entwickelte Gestalten, unter denen sich vornehmlich die Schergen sowie die schöne Sünderin auszeichnen, nehmen das Interesse des Beschauers in Anspruch; eine zuschauende Weibergruppe hat anmuthig anziehende Köpfe. — Das zweite Gemälde Bonifazio's (I, No. 63), eine Anbetung der Hirten, ist ohne sonderlichen Werth, namentlich die Composition ohne Ruhe und Wirkung.

Ein Altargemälde von Lorenzo Luzzo (I, No. 68, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1511), Madonna mit Heiligen, steht den Gemälden des Bonifazio, welche man in den Kirchen von Venedig sieht, sehr nahe. Das Bild ist schlicht, ansprechend und tüchtig, wenngleich nicht in kräftiger Farbe und noch mit Erinnerungen an die ältere Schule, gemalt.

Sehr artig ist ein Gemälde des Girolamo Savoldo (I, No. 351, mit dem Namen des Künstlers), eine weibliche Gestalt, mit einem Gewande verhüllt und zwischen alten Mauern hineilend. Sie steht eben einen Augenblick still und wendet dem Beschauer, indem sie das Gewand ein wenig lüftet, ein überaus anmuthiges, schalkhaft zierliches

Gesicht zu. Das Gesicht ist weich und zart gemalt, das Uebrige jedoch von mehr untergeordneter Ausführung.

Ein Altarbild des Gio. Paolo l'Olmo (III, No. 146, mit dem Namen), Madonna mit Heiligen und Engeln, ist in einer schlichten, handwerksmässigen Manier ausgeführt, nicht ohne anziehende Einzelheiten, im Ganzen jedoch von geringerer Bedeutung.

Ein andres Altargemälde der Schule Tizians (I, No. 363), wiederum eine Madonna mit Heiligen, zeichnet sich durch schöne lebenvolle Köpfe aus, unter denen besonders die des h. Franciscus und Antonius anziehend sind. — Eine Darstellung der heil. Familie (I, No. 95) ist in den Figuren von geringerem Werthe; interessanter in der reichen landschaftlichen Umgebung, in der jedoch ein eigen blaulicher Ton vorherrscht. — Ein kleines allegorisches Bildchen endlich (I. No. 347), die Astronomie und die Architektur darstellend, trägt den allgemeinen Charakter der Schule.

Von Portraitbildern Tizianischer Schule ist eine namhafte Anzahl vorhanden, welche sämmtlich, was Kraft, Lebenswärme und Charakteristik anbetrifft, eine mehr oder minder ausgezeichnete Stelle einnehmen und für die geistreiche Auffassung des Lebens, wie solche von den Venetianern geübt ward, mannigfach interessante Beispiele darbieten. Von namhaften Künstlern sind zu nennen: Giovanni Cariani, das Portrait eines jungen Bildhauers (I, No. 85), und eine Zusammenstellung dreier Köpfe (I, No. 77), die zwar etwas flüchtig gemalt sind, unter denen jedoch ein weiblicher Kopf im Profil mit feinen classischen Zügen auffällt. — Andrea Schiavone (I, No. 71), des Künstlers eignes Bildniss. — Jacopo Bassano (I, No. 67) das treffliche Bild eines bejahrten Mannes; und Leandro Bassano, des vorigen Sohn, (I, No. 93) das Bildniss eines Procurators des heil. Marcus in seiner Amtstracht. — Diesen reihen sich noch mehrere andre beachtenswerthe Bildnisse ungenannter Künsler an: I, No. 88 (Portrait des Baumeisters Andrea Palladio), No. 91, 94 (früher als das Portrait Calvin's bezeichnet), 96, 99, 356.

Einer der gerühmtesten venetianischen Portaitmaler ist Giambatista Moroni. Von seiner eigenthümlichen Auffassungs- und Behandlungsweise giebt das Bildniss eines jungen Mannes vom J. 1553 (I, No. 80), obgleich dasselbe durch Abwaschung sehr gelitten zu haben scheint, Zeugniss. — Neben diesem ist endlich noch ein Bildniss von der Hand des Batista Franco anzuführen (I, No. 72), welches in der, um ein Weniges kälteren Modellirung das Verhältniss, in der dieser Künstler zugleich zur florentinischen Kunst stand, zu bezeichnen scheint (Vergl. oben S. 61.) Es ist das Portrait des berühmten Architekten Sansovino und stellt einen schlichten Werkmeister dar, mit langem schwarzem Barte und lebenvollen Zügen, in denen sich eine eigenthümliche Tiefe des Gemüthslebens spiegelt. —

In eigenthümlicher Ausbildung stehen neben Tizian einige andre Künstler der venetianischen Schule. So zunächst, als einer der bedeutendsten, Gio. Ant. Licinio da Pordenone (1484—1539), ein Künstler, der sich durch ein glückliches Streben nach Charakteristik auszeichnet und mit den Farbentönen der Venetianer zugleich eine weichgeschmolzene Modellirung zu verbinden weiss, die an die Richtung der lombardischen Kunst erinnert. Von ihm besitzt das Museum ein sehr bedeutsames Gemälde (I, No. 82), die Anklage der Ehebrecherin, eine Reihe halber Figuren mit höchst charaktervollen, warm und lebendig gemalten Köpfen, darstellend: Christus, mild-ernst, wenngleich nicht tief; das Weib in schönen üppigen Formen, geduldig und ergeben (doch etwas kalt in der Farbe, vielleicht in einzelnen Theilen übermalt); der Ankläger, eine feiste Priestergestalt; verschiedene andre, Priester, Pharisäer und Krieger, als Zuschauer des Vorganges; — das Ganze aber mehr, wie es Pordenone häufig liebt, eine Zusammenstellung interessanter Physiognomieen, als eine dramatisch entwickelte Handlung mit mannigfach abgestufter Theilnahme. Dem Bilde fehlt Leidenschaft, und nur eine unterdrückte, gebrochene spricht aus den scheinbar ruhigen Zügen des Weibes. — Nicht so eigenthümlich ist ein zweites Gemälde des

selben Meisters (I, No. 73), Madonna mit Heiligen und mehreren Engelknaben. Das Bild ist weich, schön und mild, doch ohne eigentlichen Adel; sehr anmuthig sind das Christuskind und die Engel, besonders der eine, der zu den Füssen des Thrones sitzt und die Laute spielt.

Von Bernardino Licinio, dem Schüler des eben Genannten, sind zwei vortreffliche Portraitbilder vorhanden. Das eine von diesen (I, No. 76) stellt einen jungen Mann dar, der sich von einem Knaben zum Ballonspiele, — jenem schönen und kunstreichen Spiele des italienischen Volkes, welches nur mit den öffentlichen Spielen der Griechen verglichen werden kann, — gürten lässt. Es ist eine treffliche lebenvolle Gestalt, im Gesichte der Ausdruck eines ansprechenden Genügens, weich und frei gemalt, und des Pordenone selbst würdig. — Das zweite Portraitbild (I, No. 97), ein Knabe mit seinem geistlichen Lehrer, folgt einer abweichenden Richtung: es ist schlicht und streng gearbeitet, doch nicht ohne Würde.

Jünger als Pordenone ist Paris Bordone (1500—70). Nicht bedeutend in der Composition, nicht grossartig in der Gestaltung und Gewandung, versteht dieser Künstler den nackten Theilen, besonders den weiblichen Köpfen, eine ungemein zarte rosige Färbung, man möchte sagen: ein süsses, eben aufblühendes Erröthen, zu geben, was oft von eigenthümlich anziehender Wirkung ist. Das Museum besitzt zwei grössere Altargemälde von seiner Hand (I, No. 81 und 89), Madonnen mit Heiligen, welche beide als Belege des Gesagten dienen. Besonders das erste von diesen enthält sehr anmuthige, zarte Frauenköpfe. — Auch ein treffliches Portraitbild von weichem, vornehmem Charakter (I, No. 70), zwei Männer beim Schachspiele, lässt dieselbe Richtung, hier freilich der Darstellung gemäss modificirt, erkennen. — Eine liegende entkleidete Venus (I, No. 83) entspricht dagegen wenig der schönen Eigenthümlichkeit des Bordone, ist überhaupt von geringer Bedeutung und im Ausdrucke kalt.

Mehr abweichend vom Styl der venetianischen Schule,

obgleich ein Schüler Tizians, bildete sich Alessandro Bonvicino von Brescia, unter dem Namen Moretto bekannt, aus. Er hat eine gewisse schlichtere, strengere, mehr statuarische Weise der Darstellung, obgleich es ihm nicht an Innigkeit und Würde des Ausdruckes fehlt. Das von ihm vorhandene Gemälde des h. Augustinus (I, No. 98) bezeichnet nur in den technischen Bezügen seine Richtung; im Ausdruck ist es sehr beschränkt.

Gleichzeitig mit Moretto blühte in Brescia noch ein andrer Künstler, Girolamo Rumanino, der auch in einem gewissen Verhältniss zur venetianischen Schule stand, sich aber wiederum in eigenthümlicher Weise, lebhaft bewegt und auf mehr phantastische Darstellung gerichtet, ausgebildet hat. Von ihm besitzt das Museum ein bedeutenderes Gemälde (I, No. 138), welches drei Heilige in einer reichen fröhlichen Landschaft darstellt. In der Mitte sitzt der heil. Hieronymus, in lustiger Waldeseinsamkeit studirend; er wendet sich zu dem h. Benedict, der ihm, wie es scheint, so eben einen Besuch abstattet. Auf der andern Seite kömmt St. Martin auf einem Schimmel herzugeritten und zerschneidet seinen Mantel mit dem Schwert, um ihn mit einem Armen zu theilen. Vorn sprudelt eine Quelle; daneben wachsen Blumen und allerlei Geniste, in welchen Vögelchen hüpfen und friedliche Schlangen kriechen. All diese Einzelheiten sind vortrefflich und naturwahr gemalt. Die Heiligen aber haben etwas Schweres und Ungefüges, und nur der heil. Benedict in seiner langen schwarzen Ordenskleidung ist eine edlere, würdevolle Gestalt.

---

Die bisher besprochenen venetianischen Meister gehören vorzugsweise der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an. Aber auch die zweite Hälfte desselben sah, wie bereits bemerkt, noch sehr bedeutende und eigenthümlich durchgebildete Leistungen dieser Schule entstehen.

Zu den Meistern dieser Zeit gehört zunächst Tintoretto (1512—94). Abweichend von der durch Tizian be-

gründeten Behandlungsweise war dieser Künstler bemüht, nicht bloss durch die Energie der Farbe an sich, sondern zugleich durch tiefere strengere Schattenmassen zu wirken, überhaupt die kraftvolle Auffassung der Form, wie solche durch Michelangelo vorgebildet war, mit den Vorzügen der venetianischen Kunst zu verbinden. Es war das Resultat seiner eigenthümlichen, mehr auf Leidenschaft und dramatische Bewegung gerichteten Sinnesweise. Freilich hat er in diesem Streben, namentlich in grösseren, oft gewaltsam überfüllten Compositionen, nicht immer das Maass gehalten; und zumeist nur da, wo er durch das Vorbild der Natur gefesselt war, entwickelt sich sein schönes Talent in seiner vollen Bedeutung. So ist es in den beiden Portraitbildern der Fall, welche das Museum von seiner Hand besitzt und die unbedingt zu seinen gediegensten, geistreichsten Arbeiten gehören. Das eine von diesen (I, No. 90) stellt einen vornehmen ritterlichen Herrn dar, ein feines geistvolles Gesicht in kräftiger Jugend; das andre (I, No. 64) einen höchst würdigen, machtvollen Greis in der feierlichen Tracht der Procuratoren des h. Marcus. — Das Portrait eines anderen Procurators (I, No. 86), aus Tintoretto's Schule, ist minder bedeutend und ohne grossartigen Sinn in den Zügen. — Vorzüglich dagegen und mit grosser Energie gemalt ein andres männliches Bildniss (I, No. 359, früher als das Portrait Luthers bezeichnet).

Gleichzeitig mit dieser, durch Tintoretto begründeten neuen Gestaltung der venetianischen Schule bildete sich eine eigenthümliche Richtung derselben in dem benachbarten Verona aus, die besonders in der Darstellung festlicher Pracht und heitrer Geselligkeit ausgezeichnet ist.

Einer der früheren Meister dieser Schule, noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, ist Nicolo Giolfino. Ein von diesem vorhandnes Gemälde (III, No. 140) dürfte indess, rücksichtlich der Behandlung, mehr mit der Richtung des Tintoretto zu vergleichen sein. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, umgeben und getragen von den drei allegorischen Jungfraungestalten des Glaubens, der Liebe,

der Hoffnung, und unterwärts zwei männliche Heilige. Es hat etwas Derbes, im Einzelnen Gesuchtes, wenngleich Andres, namentlich die Gestalten der Maria und der Liebe nicht ohne Würde und kräftig ausgeführt erscheinen. In der Auffassung des Ganzen aber, welches einen rauschenden, bewegten, wenn auch nicht grossen Eindruck macht, ist ein gewisser, fast romantischer Zug, der in seiner Art die Richtung der veroneser Schule bereits charakterisirt.

In schärferer Eigenthümlichkeit der letzteren zeigt sich dagegen bereits ein von dem Schüler des Giolfino, dem Paolo Farinato herrührendes Gemälde (I, No. 364), eine Darstellung im Tempel, eine grosse, figurenreiche Composition, zwar noch ohne höhere Gesammtwirkung, doch mit lebenvollen Gestalten unter den Zuschauern, unter denen sich besonders ein älterer Mann, der auf der einen Seite mit einem jungen Mädchen in das Bild tritt, bemerklich macht, und mit mannigfach prächtigen Gewändern.

Der grössere Nachfolger dieser Künstler war Paolo Caliari, bekannt unter dem Namen Paolo Veronese (um 1528—1588), ein Meister, welcher die oben angegebene Richtung der Schule mit einer Schönheit der Behandlung, vornehmlich der Farbe verbindet, dass er in diesem Bezuge keinem der übrigen Künstler der venetianischen Schule nachsteht. Das Gemälde, welches das Museum von seiner Hand und unter seinem Namen besitzt (I, No. 348) giebt indess keinen genügenden Beleg, weder für die grossartige Weise seiner Composition, noch für die Zartheit seiner Behandlung. Es stellt einen Christusleichnam zwischen zwei Engeln dar, und ist allerdings tüchtig gemalt, mit trefflichen, glänzenden Gewanden, doch ohne eine höhere Wirkung.

Dagegen dürfte an dieser Stelle ein grosses Altargemälde (I, No. 92, *a.*) zu nennen sein, welches unter den im Museum vorhandenen Gemälden venetianischer Schule eine vorzügliche Stelle einnimmt. Es stellt, auf der einen Seite, eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne dar, vor ihr und zu ihr hineilend verschiedene Heilige und Engel, in einer trefflichen Harmonie der Farben und in schö-

ner, gleichmässiger Tageshelle. Unter den Heiligen ist zunächst die Gestalt des h. Sebastian zu bemerken, welcher, der Madonna gegenüber, an einen Baum gefesselt lehnt, ein Jüngling von zarter, fast weiblicher Schönheit, auch das feine, geistreiche Gesicht schon mit einem gewissen schmachtend sentimentalen Ausdrucke. Die malerische Behandlung dieser Gestalt erinnert an Pordenone, obwohl sie den besonderen Vorzügen desselben in Etwas nachsteht. Die Erscheinung der Madonna dagegen hat, abweichend von der, die Grenze fast überschreitenden Zartheit des Sebastian, etwas bedeutsam Ernstes und Zurückgehaltenes, was auf gewisse Weise an Giorgione, zugleich aber auch an einige der glücklichsten Leistungen des Paolo Veronese erinnert; der Engel, der mit gefalteten Händen auf sie zueilt, ist (etwa mit Ausnahme der zarteren Gesichtsbildung) ganz in der dem letztern eigenthümlichen Weise gemalt. Ueberhaupt ist die Farbenstimmung des ganzen Bildes, die klare Behandlung der Schatten, den schlichteren Leistungen des Paolo auffallend verwandt; und es dürfte somit die Annahme: dass das Bild von diesem Künstler während seiner Studienzeit zu Venedig gemalt sei, als er für fremde Einflüsse noch leichter empfänglich sein, als die nachmalige mehr männliche Energie seiner Darstellungen sich noch nicht vollständig ausgebildet haben mochte, nicht alles Grundes entbehren. Der Katalog macht keinen Meister des Bildes namhaft.

Eine Darstellung im Tempel von Paolo's Sohne und Schüler, Carlo Caliari (I, No. 365) erinnert an die Weise des Vaters, ist indess bereits nicht frei von Affektation.

Als dritte eigenthümliche Richtung, welche in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in der venetianischen Schule hervortritt, ist die der Bassani zu nennen. Der Stifter dieser Schule, Jacopo Bassano, war ein Schüler Tizians, und es wurde bereits auf ein Portraitbild von seiner Hand (I, No. 67) aufmerksam gemacht, welches als Beleg für das nähere Verhältniss zu Tizian dienen kann. Zugleich aber gründete Jacopo Bassano eine eigenthümliche, mehr Genre-artige Auffassungs- und Behandlungsweise,

welche theils die religiösen oder mythischen Gegenstände dem gewöhnlichen Leben des Tages anzunähern strebt, theils sich wirklich nur mit Vorgängen und Situationen des letzteren beschäftigt. Von seinen Söhnen und Schülern wurde eine solche Darstellungsweise im reichsten Maasse und zumeist nicht ohne eine ansprechende Tüchtigkeit nachgeahmt, so dass Bilder der Art viel verbreitet sind. Doch besitzt das Museum nur einige wenige, welche diese Richtung bezeichnen.

Dahin gehört zunächst eine heilige Familie (I, No. 74), als Bild aus der Schule des Jacopo verzeichnet, eine einfache Composition, in welcher sich die Richtung der Schule bereits in einem gewissen häuslichen Charakter auf bestimmte Weise ankündigt, auch die den Bassani eigenthümliche Farbenstimmung zu Grunde liegt. — Sodann zwei namhafte Gemälde von Francesco Bassano, einem der Söhne des Jacopo. Das eine von diesen (I, No. 84), eine Darstellung des barmherzigen Samariters, ist ein tüchtiges naturwahres Bild, von einer schönen Energie in der Farbe. Das andre (I, No. 358) enthält eine trefflich gemalte Viehheerde, die von Merkur bewacht wird, und in der Ferne Europa auf dem Stiere. Das Mythologische dient somit nur (wie es in gleicher Weise bei den Anfängen der Genremalerei in der niederländischen Kunst der Fall ist), den Gegenstand des gewöhnlichen Lebens für noch zaghafte Beschauer ästhetisch zu motiviren. Zu beachten ist in dem Bilde auch der landschaftliche Theil: die grossartige Aussicht auf die Ufer des Meeres, dahin Europa entführt wird.

---

Um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts tritt jedoch auch in der venetianischen Schule ein merkliches Sinken ein, und eine handfertige Nachahmung der Leistungen früherer Meister reicht nicht hin, um den Mangel eigner geistiger Production zu ersetzen. Nur wenige einzelne

Künstler haben von dieser Zeit ab auf nähere Beachtung Anspruch.

Bemerkenswerth sind zunächst zwei Bilder dieser Epoche. Eine Darstellung im Tempel (I, No. 366), figurenreich, ohne Bedeutung in der Composition, enthält gleichwohl einzelne recht lebenvolle Köpfe, welche an die schönere Zeit der Schule erinnern. — Ein Knabe mit seinem Schutzengel (I, No. 361) ist, wenigstens durch das Schlichte und Kindliche des Ausdruckes, ansprechend.

Abweichend von der Schule strebte ein namhafter Künstler derselben Zeit, Giovanni Contarino, der gewaltsamen Darstellungsweise des Michelangelo nach. Ein heiliger Sebastian von seiner Hand (I, No. 355, mit dem Namen des Künstlers), übrigens ein beachtenswerthes Bild, giebt einen Beleg für diese Richtung.

Dem siebenzehnten Jahrhundert gehört Pietro Liberi an. Von ihm ist ein grosses Gemälde (I, No. 450) vorhanden, ein Dianenbad, welches jedoch nicht viel Andres als grosse Massen weichen Fleisches, ohne künstlerischen Sinn in der Anordnung des Ganzen, zeigt.

Tiepolo, dem achtzehnten Jahrhundert angehörig, ist ein seltsamer, höchst flüchtiger Phantast, der indess zuweilen durch einen Zug eigenthümlichen Humors anzieht. So in einem kleinen Gemälde (I, No. 460), den Besuch eines vornehmen Venetianers in dem Landhause eines Geistlichen darstellend, welches venetianischen Pomp und Grandezza, auf lustige Weise hingefegt, zeigt. — Minder beachtenswerth, obgleich auch hier wiederum noch die Nachklänge der grossen Zeit der Schule hervortreten, ist von der Hand des Tiepolo, die Darstellung des Bades einer vornehmen Dame (I, No. 459).

Neben diesen Arbeiten sind schliesslich noch die von einem Zeitgenossen des Tiepolo, Antonio Canaletto, zu nennen, die sich in einem bescheidneren Kreise der Darstellung halten, durch verständige Erfüllung der Aufgabe aber auch ungleich erfreulicher wirken. Es sind, wie insgemein die sehr zahlreich verbreiteten Bilder Canaletto's,

venetianische Stadtprospecte, welche ein frisches Bild von der Pracht und Würde der einstigen Königin der Meere geben (I, No. 492, 493, 496, 497). Die mannichfaltigen Architekturen, deren Charakter selbst noch in späterer Zeit die Verbindung des Staates mit dem phantasiereichen Orient nicht verläugnen kann, ihr eigenthümliches Verhältniss zu den Wasserstrassen, die sich zwischen ihnen hinziehen, der Verkehr auf den letztern durch Gondeln und Kähne, alles dies ist, wie durchweg auf den Bildern des Meisters, naturwahr und mit kräftigem Pinsel, wenngleich ein wenig dekorationsartig, dargestellt.

---

## E. Periode des 17. Jahrhunderts.

### Restauration der italienischen Kunst und neuer Verfall.

Gegen jene Ausartung der Malerei, die, mit Ausnahme der venetianischen Schule, fast überall in Italien in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts eingerissen war, bildete sich um den Schluss des Jahrhunderts eine Reaction, welche die Kunst wieder in einer bedeutsameren Würde zu erfassen strebte. Man ging mit Absicht und Entschlossenheit auf ein genaueres Studium der grossen Meister, welche die ersten Decennien des Jahrhunderts verherrlicht hatten, ein, man war bemüht, das Vorbild der Natur sorgfältiger zu beobachten, wiederum gründlicher zu erfassen. Eine neue Gestaltung des öffentlichen, vornehmlich des religiösen Lebens führte nicht minder auf eine tiefere Durchdringung der Aufgabe, auf die ernstliche Herausstellung geistiger Interessen. Aber die Naivetät der vergangenen Zeit kehrte nicht, oder nur im seltenen Falle, zurück. Mehr oder minder wohnt dem geistigen Inhalt der Bilder entweder ein (wenn das Wort hier erlaubt ist:) fanatisches

Element bei, oder sie tragen das Gepräge einer berechneten, oft nüchternen Schaustellung; mehr oder minder erkennt man in ihren technischen Theilen die absichtliche Nachahmung dieses oder jenes Meisters, die absichtliche Darstellung gemeiner Natur, ohne Rücksicht auf die, aus dem innern Gemüth hervorgegangene Läuterung (Idealisirung) des Lebens. Nur ausnahmsweise kehrt, neben der allgemeinen Tüchtigkeit des Vortrages, neben der affectreichen Energie der Darstellung, auch eine Erinnerung an die keusche Grazie der grossen Meister zurück.

Man unterscheidet insgemein bei den Künstlern, durch welche diese Reaction hervorgebracht wurde, zwei Richtungen: die der Eklektiker und die der Naturalisten. Jene sind die, welche die Vorzüge der früheren Meister zu ihrem Muster nahmen und häufig in einen Gesammt-Vorzug zu vereinigen strebten; diese die Nachahmer der gemeinen Natur, welche sie in einer gewissen gewaltsamen Weise auffassten. Doch findet, wie es in der gemeinsamen Richtung der Zeit begründet sein musste, mannigfache Wechselwirkung zwischen beiden, namentlich bei den Eklektikern oft ein naturalistisches Bestreben, statt.

---

### 1. Eklektische Schulen.

Eklektische Schulen treten an verschiedenen Orten Italiens in der bezeichneten Periode hervor. So ist zunächst, als eine der früheren, die Schule der Procaccini zu Mailand zu nennen. Von einem der namhaftesten Künstler, dem Giulio Cesare Procaccini, besitzt die Gallerie ein kleines, aber recht beachtenswerthes Bild (I, No. 346), welches für die Eigenthümlichkeit des Künstlers einen trefflichen Beleg giebt. Es stellt den schlafenden Joseph dar und den Engel, welcher ihm im Traume erscheint, — ist kräftig und naturwahr gemalt und besonders in der Lichtwirkung be-

deutend. Die Gestalt des Joseph ist von vorzüglichem Werthe; der Engel zeigt die Nachahmung Coreggio's.

Von einem Zöglinge derselben Schule, dem Cerano Crespi, ist ein grosses Gemälde (I, No. 341, mit dem Zeichen des Künstlers und der Jahrzahl 1600) vorhanden, eine Versammlung von Franciscanern, kräftige, fast übergewaltige Gestalten, im Einzelnen mit sehr energischer Auffassung des Lebens, doch zugleich in einem seltsamen bronzefarbigen Colorit. — Ein Bild von Cerano's Sohne, Daniele Crespi, (I, No. 343), Christus am Oelberge, ist wenig anziehend.

---

Die bedeutendste und folgenreichste unter den eklektischen Schulen Italiens ist die der Caracci zu Bologna. Hier vornehmlich war man bemüht, das Studium der Kunst auf feste Regeln zurückzuführen und der Willkühr der Manieristen durch bestimmte academische Satzungen zu begegnen. Die gerühmtesten Künstlernamen der in Rede stehenden Periode der italienischen Malerei gehören der Schule der Caracci an.

Der Stifter dieser Schule ist Lodovico Caracci (1555—1619). Von ihm besitzt das Museum verschiedene Gemälde, welche seine Richtung und Eigenthümlichkeit sehr wohl repräsentiren. Als das interessanteste dürfte zunächst ein Bild des heil. Carl Borromäus, welcher betend vor einem Altare kniet, (I, No. 405) zu nennen sein. Es ist tüchtig und geistreich gemalt, ein feines, ausdrucksvolles Gesicht im Momente einer begeisterten Ecstase, — in letzterer Beziehung die neu erwachende Richtung des Gefühles charakterisirend. — Ein grösseres historisches Bild (I, No. 377), die Speisung der fünftausend Mann, ist in der Composition nicht bedeutend, aber mit anziehenden, lebenvollen Köpfen; besonders dem Kopfe Christi ist hier der Ausdruck einer schönen Milde gegeben. — Ein kleines Bildchen (I, No. 379), Madonna mit dem Kinde, ist zart, schlicht

und kindlich, zugleich auf die Nachahmung Coreggio's hindeutend. — Ein andres Bild dagegen (I, No. 389), Venus und Amor, erscheint unschön und manierirt.

Bedeutender, vornehmlich energischer, als Lodovico, war dessen Vetter Annibale Caracci (1560 — 1609), das eigentliche Haupt der Schule. Von ihm sieht man eine heilige Familie (I, No. 374), ein Bild von würdigem und mildem Charakter, wie ähnliche zu der Zeit überhaupt, und auch unter den Werken Annibale's, nur selten gefunden werden; vornehmlich ist die heil. Jungfrau auf diesem Gemälde eine edle und anmuthvolle Erscheinung. — Eine kleine Darstellung des gekreuzigten Heilandes (I, No. 382, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1594) ist minder bedeutend und mehr nur als Bezeichnung der gewöhnlichen Darstellungsmotive zu beachten. — Fünfzehn Gemälde (I, No. 391, 392, 393, 394, 395, 399, 400, 401, 402, 403, 407, 410, 411, 412, 413), Darstellungen Christi, der Maria, des Täufers Johannes und der zwölf Apostel, sind von Annibale componirt und zum Theil von ihm selbst, zum Theil von einigen seiner Schüler (Dominichino und Albano) ausgeführt: einzelne schöne und würdige Gestalten, im Wesentlichen jedoch Bilder, die mehr nur zur kirchlichen Dekoration als mit innerlicher Bedeutsamkeit und Heiligung gemalt sind.

Annibale Caracci, mannigfach thätig in den verschiedenen Fächern der historischen Malerei, ist zugleich auch als der eigentliche Begründer einer selbständigen Landschaftsmalerei in Italien zu betrachten. Die Gallerie des Museums enthält hiefür u. a. einen sehr merkwürdigen Beleg. Es ist eine grossartige Landschaft von der Hand des Annibale (I, No. 390), in der sich ein eigenthümliches historisches Element bemerklich macht. Eine stolze hochgebaute Burg mit verschiedenen offenen Hallen erhebt sich in der Mitte des Bildes; eine Brücke führt von derselben seitwärts in mächtigen Bogen über einen breiten Fluss. Herbstliche Bäume in saftig braunem Tone stehen im Vorgrunde, und diese, sowie die braune Farbe der Architekturen, bilden ei-

nen lebhaften, jedoch nicht unharmonischen Contrast gegen die tiefblaue Ferne und den Himmel. Mannigfache Staffage belebt das Bild; vorn, unter einem hohen Baume, sitzen ein ritterlicher Herr und eine junge Dame, die sich am Lautenspiel ergötzen. Das tiefere Gefühl für das Leben der Natur tritt in dieser Darstellung freilich noch nicht hervor; aber die Weise, wie der Mensch der Natur den Stempel seiner Herrschaft aufgeprägt hat, ist zu einer eigenthümlichen und ergreifenden Poesie durchgebildet. — Zwei andre Landschaften, ebenfalls von Annibale (I, No. 408 und 414) sind minder bedeutend und gewissermaassen nur als Studien für die Hintergründe historischer Compositionen zu betrachten: sie sind in einer monotonen gelblich grünen Farbe gemalt und ohne selbständigeres Gefühl und Bedeutung.

Unter den Gemälden, welche den allgemeinen Charakter der Schule der Caracci tragen, ist vornehmlich ein grösseres interessant (I, No. 423), ein junges Weib, das seinem alten, zum Hungertode verurtheilten Vater die Brust reicht, ein kraftvoll und tüchtig gemaltes Bild; der Kopf des Weibes von anziehender Schönheit. — Ein kleines Gemälde (I, No. 378), den Triumphzug der Galatea mit Nymphen und Tritonen darstellend, ist sehr charakteristisch für die ganze Richtung der Schule; es enthält lebenvolle Gestalten, die in Zeichnung und Farbe nicht ohne Anmuth sind, bei denen sich indess das Berechnete der Zusammenstellung nicht verläugnet. — Vortrefflich ist ausserdem das Bildniss eines Knaben (I, No. 439).

Eine grosse Anzahl von Künstlern ist aus der Schule der Caracci hervorgegangen; einige von ihnen stehen den Meistern in Bezug auf innere Bedeutsamkeit, wenigstens in einzelnen Leistungen, voran. Zu diesen grossen Schülern der Caracci gehört zunächst Dominichino, ein Künstler, dessen schönes Talent eine Verwandschaft mit den Zeitgenossen Raphaels verräth. Aber die allgemeine Richtung der Zeit hat, wie es scheint, seine ursprüngliche Sinnes- und Auffassungsweise verdunkelt, und im Ganzen nur selten, fast nur in gewissen Nebenpersonen seiner historischen Fres-

kogemälde, tritt das Gefühl einer reineren, edleren Naivetät in ursprünglicher Klarheit hervor. Die Gemälde, welche das Museum von ihm besitzt, sind vornehmlich nur als Beispiele eines gesunden, tüchtigen Machwerks zu beachten. Ein Portrait des Architekten Scamozzi (I, No. 380) zeigt den Kopf eines Greises von derb-fröhlichem Wesen, keck und geistreich ausgeführt. — Ein büssender Hieronymus (I, No. 386) ist mit glücklicher Naturwahrheit und kräftiger Behandlung des Nackten gemalt; der Engel, welcher dem Heiligen erscheint, erinnert an die Weise des Coreggio. — Eine andre Darstellung desselben Heiligen (I, No. 429) ist minder bedeutend. — Eine Darstellung der Sündfluth (I, No. 397) enthält eine Menge meisterlich gemalter Actfiguren, lebhafte Bewegung im Einzelnen, im Ganzen jedoch keine, das Gefühl ergreifende Poesie.

Ein zweiter, aus der Schule der Caracci hervorgegangener Meister ist Guido Reni. Unter den Gemälden, welche die Gallerie von seiner Hand besitzt, ist zunächst ein sehr werthvolles hervorzuheben, welches der früheren Zeit des Künstlers angehört, da er einer derb naturalistischen Richtung, aber in eigenthümlich grossartiger Auffassungs- und Behandlungsweise, folgte. Es ist ein grosses Gemälde (I, No. 383) und stellt die beiden Erzväter der Einsiedlerzunft, die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius, dar. Es ist der Moment der Legende, da Antonius, der sich für den ersten Helden des einsiedlerischen Lebens hielt, auf göttliche Weisung den heil. Paulus besucht und in ihm seinen Meister findet; über ihnen schwebt der Rabe, welcher dem Paulus seine tägliche Nahrung brachte, heute jedoch, für den Gast, eine doppelte Portion Brodes herbeiträgt. Antonius trägt eine mönchische Ordenskleidung, Paulus dagegen nur eine Matte, aus Palmblättern geflochten, die seinen muskulösen Körper nur zum Theil bedeckt; beides sind höchst bedeutende, charaktervolle, energische Gestalten. Im oberen Theil des Bildes ist der Himmel aufgethan, und man sieht in einer Glorie die heil. Jungfrau mit dem Kinde und

mehreren Engeln. Diese Gruppe ist jedoch kälter und ohne das ergreifende Leben der unteren.

Später verliess Guido das Gewaltige und Imposante seiner früheren Darstellungen. Er bildete sich statt dessen, besonders nach dem Vorbilde der Antike, ein gemessneres Ideal der Schönheit aus, welches im Einzelnen die Grundlage sehr trefflicher Darstellungen wurde, nicht immer jedoch die Abnahme eines lebhafteren Gefühles verhüllen konnte, und welches nur zu bald zu einer flachen charakterlosen Manier ausartete. — Aus dieser späteren Periode des Künstlers besitzt das Museum ebenfalls einige beachtenswerthe Bilder. Der Kopf einer Mater dolorosa (I, No. 388) ist den edlen Formen einer Niobe nachgebildet, von würdigem, schlichtem Ausdrucke, wenn auch schon ohne tiefere Lebenskräftigkeit. — Das grosse allegorische Gemälde einer Fortuna, die über die Erde hinschwebt und die ein Genius an ihren flatternden Haaren festzuhalten sucht, (I, No. 387) enthält die Darstellung zarter, flüchtiger Gestalten, die nicht ohne Grazie, wenn auch ebenfalls ohne eine grössere Lebensfülle, ausgeführt sind. Wiederholungen dieses Bildes von der Hand des Meisters finden sich an mehreren Orten, in der Gallerie des Capitols zu Rom, in den königl. bairischen Sammlungen u. s. w. — Die kleine Skizze zu einem Bilde der Dreieinigkeit (I, No. 384) zeigt eine ziemlich kalt empfundene und wesentlich nur auf Farbeneffekt berechnete Composition. Das hienach ausgeführte und sehr gerühmte Gemälde befindet sich in der Kirche S. Trinità de' Pellegrini zu Rom.

Einen ähnlichen Gang der Entwickelung wie Guido Reni ging Guercino, ebenfalls einer der vorzüglichsten Künstler der Schule. Auch er ist in früheren Werken energisch und bedeutend, nach Art der Naturalisten, auch er in späteren weicher und allmählig in weichliche Mattigkeit übergehend; eigenthümlich aber ist ihm hiebei zumeist eine schöne, blühende Behandlung der Farbe. Die beiden Gemälde, welche das Museum von seiner Hand besitzt, geben leider keinen genügenden Beleg seiner künstlerischen Ei-

genthümlichkeit. Beides sind Madonnen mit dem Kinde. Das bedeutendere (I, No. 370) gehört der früheren Richtung Guercino's an; derb in den Formen, zwar wohlcomponirt und nicht ohne eine gewisse Tüchtigkeit, ermangelt es gleichwohl der frischeren Töne, die auch in seinen früheren Bildern lebhaft hervortreten. Das andre (I, No. 376) ist dagegen ganz weichlich, matt und verschwimmend, und erinnert nur in gewissen Verhältnissen der Färbung an die besseren Arbeiten der späteren Epoche Guercino's.

Von Giovanni Lanfranco, der bereits den weniger gediegenen Schülern der Carracci zuzuzählen ist, sieht man das Bild eines h. Andreas, knieend vor dem Kreuze seines Marterthums (I, No. 427, mit der Jahrzahl 1607 bezeichnet), ein im Ganzen nicht sonderlich bedeutendes buntes Gemälde, der Kopf des Heiligen jedoch tüchtig gemalt. — Von Alessandro Tiarini ein Brustbild des Evangelisten Johannes (I, No. 369), einen Kopf von klassischen, aber wiederum fast gewaltsamen Formen, mit schweren Massen von Schatten und Licht. — Von dem Fruchtmaler il Gobbo da' Frutti das eigne Bildniss des Künstlers, der eine Wassermelone in der Hand hält (I, No. 368), der Hauptsache nach ohne Werth, und nur in der Melone eine geschickte Technik zeigend.

Mehrere der genannten Schüler der Carracci haben auch, wie namentlich Annibale selbst, Treffliches im Fache der Landschaftsmalerei geleistet. Ausschliesslicher wurde dieses Fach jedoch von einem andren Nachfolger der Carracci, dem Gio. Francesco Grimaldi, bearbeitet. Als Beispiel der Bestrebungen des letzteren ist eine beachtenswerthe kleine Landschaft (I, No. 385), von bedeutsamer, historischer Formation und still herbstlichem Charakter, anzuführen. Auch die Staffage dieses Bildes, Merkur und Argus, ist wohl gearbeitet. — Beiläufig mag hier zugleich auf das landschaftliche Gemälde eines späteren Italieners, des Römers Crescenzio di Onofrio, (I, No. 438) hingewiesen werden, welches einer ähnlichen Behandlung.

doch modificirt nach dem landschaftlichen Style Poussin's, von dem weiter unten die Rede sein wird, folgt.

Von Francesco Albano, einem der namhafteren Schüler der Caracci, dessen Darstellungen sich durch ein zierlich graziöses Element auszeichnen, ist kein selbständiges Gemälde vorhanden; nur als Theilnehmer an der Ausführung jenes grossen Cyclus der Apostel- und Heiligenbilder, welche Annibale Caracci componirt hatte, wird er genannt. Dagegen sind die Werke zweier Schüler Albano's anzuführen. Von Carlo Cignani eine Caritas (I, No. 449), ein Weib mit vielen Kindern darstellend, ein Bild von guter Farbe und einer gewissen wohlfeilen Idealität in den Köpfen. Ein zweites Gemälde desselben Künstlers, Anchises und Venus (I, No. 453), zeigt anmuthige Formen und Gesichter, wenn auch ohne individuell bewegten Ausdruck. — Von Andrea Sacchi ein grosses Gemälde (I, No. 417), Noah, trunken und von seinem Sohne Ham verspottet, tüchtig gemalt, aber ohne sonderlichen Inhalt. Eine Wiederholung dieses Bildes von der Hand desselben Künstlers befindet sich in der Gallerie Sciarra zu Rom. — Schüler des Sacchi und Nachfolger der späteren Richtung des Guido Reni, war Carlo Maratta. Zwei Gemälde von ihm, eine Himmelfahrt der Maria (I, No. 419), ein Bild von flacher Idealität, und der heil. Antonius von Padua, das Christuskind verehrend (I, No. 443), eine süsslich moderne Arbeit, geben für seine Eigenthümlichkeit genügenden Beleg.

In einem gewissen Verhältniss zur Schule der Caracci steht ferner Bartolommeo Schidone. In seinen früheren Werken zeigt dieser Künstler vorherrschend eine Nachahmung Coreggio's, der sich indess, und namentlich in späterer Zeit, ein derberes, naturalistisches Element beimischt. Eine Madonna mit dem Kinde von seiner Hand (I, No. 381), zwar kein sonderlich bedeutendes Bild, ist doch nicht ohne eine ansprechende Naivetät des Ausdruckes. Composition und Behandlung zeigen hier das Eingehen auf die Vorbilder Coreggio's, während sich in der grösseren Härte der For-

menbezeichnung, selbst der Modellirung, zugleich die strengere Eigenthümlichkeit des Künstlers zu erkennen giebt.

Als ein späterer Zögling der Caracci'schen Schule ist endlich noch Sassoferrato anzuführen, ein Künstler, der durch eine gewisse natürliche Einfalt und Milde anzieht, wenn es ihm freilich auch an einer grösseren Tiefe des Lebens und der Empfindung fehlt. Mehrfach wandte er sich den früheren Meistern zu. So ist z.B. das von ihm vorhandene Gemälde einer Grablegung (I, No. 431) nach einer Zeichnung Raphaels aus dessen florentinischer Epoche, mit nicht ganz unglücklichem Eingehen auf den Charakter von Raphaels früheren Leistungen, gemalt. (Die Zeichnung befindet sich im Besitz des Kunsthändlers Woodborn zu London). — Eine Madonna mit dem Kinde und dem h. Joseph, welcher dem Kinde ehrerbietig die Hand küsst, (I, No. 430) ist gleichfalls nicht ohne gemüthliche Stimmung; aber das neue religiöse Element der Zeit (hier im Gewande einer frömmelnden Devotion) giebt dem Bilde bereits einen befangenen Charakter, — Ungleich bedeutender, sogar in einer seltenen Würde und schlichten Hoheit, ist ein drittes Gemälde desselben Künstler (I, No. 415), den heiligen Joseph in ganzer Figur und auf seinen Armen das Christkind darstellend. —

Von den, zum Theil sehr achtenswerthen Bestrebungen der florentinischen Meister, welche gleichzeitig mit den Schülern und Nachfolgern der Caracci ähnliche Bahnen verfolgten und sich vornehmlich im Bereiche eines weicheren, lebenvolleren Colorits ausgezeichnet haben, enthält das Museum nur Ein Beispiel, in einem Gemälde des Carlo Dolci (Zeitgenossen des Sassoferrato, d. h. um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts blühend). Das Element, in welchem sich Dolci bewegt, ist das einer weichen, nicht selten jedoch sehr weichlichen Sentimentalität. Das in Rede stehende Gemälde (I, No. 418), welches den Evangelisten Johannes auf Patmos, im Momente der Begeisterung, darstellt, gehört zu den bedeutendsten und lebenvollsten, die man von seiner Hand kennt; es ist ein Kopf voll schwärmerischen,

ecstatischen Affectes, das Ganze ein Bild von prachtvoller Farben-Wirkung.

---

### 2. Naturalisten.

Den eklektischen Schulen, namentlich der Schule der Caracci, standen die Künstler, welche man gewöhnlich mit dem Namen der Naturalisten bezeichnet, als Nebenbuhler gegenüber. Es ist bereits bemerkt, dass kraftvolle Darstellung der gemeinen Natur, die in der Regel durch eine gewaltsame Schattenwirkung gehoben wurde und die zumeist das Resultat einer eigenthümlich leidenschaftvollen Auffassungsweise war, den Grundcharakter ihrer künstlerischen Bestrebungen bildet.

Michelangelo Amerigi da Caravaggio (1569—1609) ist das Haupt dieser Schule, wenn man die Künstler dieser Richtung noch als Schule bezeichnen darf. Von ihm ist im Museum eine namhafte Anzahl sehr beachtenswerther Gemälde vorhanden, deren einige die Weise der Naturalisten in ihrer hohen Bedeutsamkeit herausstellen, während andre zugleich von der Ausartung, der sie durch einseitiges Befolgen ihrer Richtung anheimfielen, Zeugniss geben. Als Beispiele der letzteren sind zunächst zwei grosse Gemälde anzuführen. Das eine (I, No. 367) stellt den Evangelisten Matthäus dar, einen wunderlich ungefügen, riesigen Greis, welcher das Evangelium schreibt; ein Engel steht neben ihm und führt ihm die Hand, auch dieser in einer seltsam gezwungenen Stellung, aber durch ein frisches jugendliches Gesicht ansprechend; das Ganze, trotz alles Auffallenden, ungemein energisch gemalt. — Das zweite Gemälde (I. No. 371), eine Grablegung Christi, ist nicht minder kräftig, aber nur als eine gemein sinnliche Handlung aufgefasst; man sieht in der Darstellung eben nur einen Leichnam, der mit Anstrengung fortgeschleppt wird. Ein höheres Gefühl fehlt dem Bilde, sogar ein gewisses Pathos, wodurch sonst

Caravaggio mit seiner gemeinen Auffassung religiöser Scenen zu versöhnen weiss. — Ein drittes Gemälde dagegen (I, No. 404), Christus am Oelberge, welcher die schlafenden Jünger auferweckt, ist durch ein solches Pathos von bedeutsamer Wirkung, und um so mehr, als dasselbe sich hier sogar mit einer seltnen Würde der Gesammtauffassung verbindet; Petrus namentlich trägt auf diesem Bilde das Gepräge einer grossartigen Greisengestalt.

Vornehmlich jedoch sind es zwei unter den vorhandenen Gemälden Caravaggio's, deren Darstellungen, da sie mit seiner eigenthümlichen Richtung im vollkommenen Einklange stehen, zu einer bedeutsam poetischen Wirkung Gelegenheit boten. Das eine von diesen (I, No. 396) stellt den Genius der irdischen Liebe dar, der sich von seinem Lager erhebt und Alles, wonach der Geist des Menschen ringt, Insignien der Macht und des Ruhmes, der Kunst und Wissenschaft, mit Füssen tritt. Es ist ein knabenhafter Jüngling, Geierflügel tragend, eine verworfene, niedrig sinnliche Gestalt; es ist der Genius der Gemeinheit selbst, mit frecher Naturwahrheit und doch mit einer Genialität, mit einer Gemessenheit, die fast an ein tragisches Pathos anstreift, gemalt; so dass hier das Gemeine dem Beschauer im Gewande einer dämonischen Macht gegenübertritt und solchergestalt einen wirklich ergreifenden Eindruck hervorbringt. — Das andre Bild (I, No. 398) ist das Gegenstück des ebengenannten. Es stellt den Genius der heiligen Liebe in stählernem Panzer und mit Adlerschwingen dar, welcher jenen Dämon mit flammendem Schwerte zu Boden schmettert. Auch dies Bild, obgleich es in Etwas gegen die Vorzüge des ersten zurücksteht, ist eigenthümlich geistreich, voll kräftigen, zornigen Sturmes; die edle Strenge in dem Antlitz des Siegers, die feige, weibische Ohnmacht des Ueberwundenen stehen zu einander in trefflichem Contrast. Es ist, als ob aus beiden Bildern ein persönliches, aufgeregtes Gefühl von Seiten des Künstlers spräche, als ob ein zurückgehaltener Grimm in ihnen sich zur Gestalt hindurchgerungen hätte. Und in der That war das Leben des Künst-

lers so mannigfach von verzehrender Leidenschaft bewegt, dass der Beschauer solchen Gedanken, beim Anblick dieser Bilder, wohl Raum geben darf.

Zwei Portraits von der Hand des Caravaggio, ein männliches (I, No. 372) und ein weibliches (I, No. 373) sind ebenfalls, und vornehmlich das erste, mit grosser Kraft, mit Keckheit und einem gewissen leidenschaftlichen Trotze gemalt.

Caravaggio's künstlerisches Streben hat sich in einer bedeutenden Reihe von Schülern und Nachfolgern, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit, fortgesetzt. Mehrere derselben stammen aus nordischen Ländern; wir werden die von ihnen vorhandenen Gemälde weiter unten betrachten, da sie zumeist wesentlich in den Entwickelungsgang der Schulen ihrer Heimath eingreifen. Sehr hervorstechend war sodann die naturalistische Richtung, gleichfalls als Nachfolge des Caravaggio, unter den Neapolitanern jener Zeit. An der Spitze dieser Künstler steht Giuseppe Ribera, il Spagnoletto nach seiner spanischen Abkunft genannt, ein Künstler, der zwar in manchen (zumeist jedoch nur in früheren) Werken das seiner Heimath eigenthümliche künstlerische Gefühl in bedeutenderem Maasse durchblicken lässt, der indess allmählig in Italien so acclimatisirt erscheint, dass er mit grösserem Rechte den Italienern zuzuzählen ist. Das Museum besitzt ein grösseres Gemälde von Spagnoletto's Hand (I, No. 409), welches die Vorbereitungen zur Marter des heil. Bartholomäus vorstellt und für einen Theil seiner künstlerischen Leistungen sehr bezeichnend ist. Es ist ein anatomisch grausiges Henkerbild, voll wüster Leidenschaft in den Schergen, welche den Heiligen emporzuwinden im Begriff sind, voll roher stumpfsinniger Neugier in den Zuschauern. Es ist eine furchtbare Meisterschaft in dem Bilde an den Tag gelegt und doch noch ein künstlerisches Maass, so dass das Grauen noch nicht in Ekel übergeht, wie letzteres bei manchen gleichzeitigen Bildern ähnlichen Inhalts (die den Heiligen bereits auf der Schlachtbank darstellen) der Fall ist. Eine

Wiederholung des genannten Bildes von der Hand desselben Meisters, nur mit untergeordneten Abänderungen, befindet sich im Museum von Madrid. — Ein zweites Bild von Spagnoletto (I, No. 375) gehört in die Reihe jener oft wiederkehrenden Leistungen, welche fast nichts als das Wohlgefallen an knochigen, ausgedörrten, ascetisch strengen Gestalten darlegen. Es ist ein Brustbild des h. Hieronymus als Büsser, und nur der Kopf wiederum von künstlerischer Bedeutung.

Derselben Richtung gehört ferner der Genueser Bernardo Strozzi an, ein Priester und desshalb insgemein Il Prete genovese genannt. Von ihm sind die Brustbilder des Euclid und Archimedes (I, No. 448 und 452) vorhanden, ein Paar wunderlich zerlumpte, aber kräftig gemalte Bettel-Philosophen.

Endlich ist hier noch der dem Genrefache angehörigen Bestrebungen zu erwähnen, die sich in Folge der naturalistischen Richtung, in Rom und Neapel, ausbildeten und unter denen vornehmlich die Leistungen des Salvator Rosa, in ihrer düster-phantastischen Poesie, die bedeutendsten sind. Von Salvator ist kein Gemälde vorhanden. Nur durch ein, übrigens vortreffliches Gemälde des Schlachtenmalers Michelangelo Cerquozzi (I, No. 433), welches, in langer, feierlicher Procession, den Einzug eines Papstes in Rom darstellt, werden diese Bestrebungen repräsentirt. Es ist ein Bild voller Leben und Charakter: die Mönche der Procession, die Schweizergarden, die Austheiler der Almosen, vornehmlich aber die Bettlergruppen im Vorgrunde, alle sind mit grösster Lebendigkeit, keck und geistreich hingeworfen. Das Ganze, obgleich nur eine Scene des Volkslebens darstellend, hat eine so individuell geschichtliche Physiognomie, dass es fast geradehin den historischen Darstellungen zuzuzählen ist.

### 3. Cortona und Künstler einer verwandten Richtung.

Der lebendige Aufschwung, welchen die italienische Kunst um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts genommen hatte, liess im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts auf's Neue nach; schon im Obigen sind einige spätere Nachfolger der Schule der Caracci (namentlich der Schule des Albano) angeführt, bei denen sich eine überhand nehmende Verflachung bemerklich macht. Ein Zeitgenoss der letzteren, Pietro Berettini da Cortona (1596—1669), ist es vornehmlich, der auf den neuen Verfall der Kunst von Einfluss war. Selbst zwar nicht ohne bedeutendes Talent, verbreitete er, als Leiter einer grossen Schule und durch die grossräumigen Vorbilder, die er ausführte, wiederum ein handwerksmässiges, oft manieristisches Streben, welches durch oberflächliche Schulrichtigkeit und ein leeres Schönheits-Ideal nicht aufgehoben werden konnte. In der Gallerie des Museums sieht man von ihm das grosse Bild eines Herkules mit dem Spinnrocken, von Amorinen umgeben, (I, No. 425), ein Gemälde, das, ohne hervorstechende Mängel, gleichwohl der geistigen Frische entbehrt. — Von Cortona's Schüler Gio. Francesco Romanelli ist ein Bild aus der römischen Geschichte vorhanden, Zenobia vor Aurelian (I, No. 451); schulmässig componirt, ohne ein wirksames Gesammt-Interesse, ist in demselben nur das schöne, von edler Leidenschaft bewegte Gesicht der Königin anziehend.

Aehnliches Verhältniss zeigt sich, gegen den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts, in den Werken des Schnellmalers Luca Giordano von Neapel. Ein grosses Gemälde von der Hand dieses Künstlers (I, No. 432), das Urtheil des Paris darstellend, dürfte, in Bezug auf die vortheilhafte Entwikelung der einzelnen Gestalten, vornehmlich auf das weiche und leichte Colorit, seinen besten Werken zuzuzählen sein. — Das Bild eines späteren Neapolitaners, des Sebastiano Conca, (I, No. 444) die Verstossung der

Hagar, ist von ungleich geringerem Werthe, flau und süsslich modern.

In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts tritt in der italienischen Kunst ein neues (obgleich bis heute noch nicht sonderlich erfolgreiches) Bestreben nach strengerem Studium ein. Der vorzüglichste Meister dieser Periode ist Pompeo Batoni. Von ihm sieht man ein Gemälde, welches die Vermählung Amors mit der Psyche darstellt (I. No. 468); es ist sehr sorgfältig gezeichnet und gemalt, aber bunt, glatt, zart und zärtlich.

# III. Nordische Kunst.

## A. Deutsche Leistungen des 13. und 14. Jahrhunderts und Nachfolge derselben.

Wie für Italien, so gab auch für die nördlichen Länder, und namentlich für Deutschland, die sogenannte byzantinische Kunst dasjenige Element, in welchem sich die ersten künstlerischen Darstellungen vorzugsweise bewegten, welchem gemäss die Auffassung und die Behandlung der Formen statt fand. Aber die nächsten Entwickelungsstadien der Kunst zeigen sich in der nordischen Kunst früher als in Italien, obschon in den meisten Fällen eine Vergleichung beider, rücksichtlich der inneren Bedeutsamkeit des Einzelnen nicht zulässig, für jetzt wenigstens nicht möglich ist. Denn, in Folge der Religionsveränderungen, ist im Norden ungleich Mehreres als in Italien zu Grunde gegangen; und das Erhaltene haben wir, bis auf einzelne Ausnahmen, noch lange nicht derjenigen Aufmerksamkeit gewürdigt, mit welcher wir den Leistungen unsrer Nachbarn jenseit der Alpen, selbst in manchen ihrer geringfügigeren Einzelheiten, nachgegangen sind. Gleichwohl fehlt es nicht an Beispielen, welche uns beweisen, dass auch in unsrer Heimath schon früh künstlerische Arbeiten von tiefer Bedeutsamkeit ausgeführt sind.

Jene lebendigere und selbständige Behandlung der byzantinischen Darstellungsweise, welche in Italien erst im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts eintritt, zeigt sich in Deutschland schon um den Schluss des zwölften. Die darauf folgenden neuen Motive der Darstellung, welche in Italien zuerst durch Giotto eingeführt wurden, machen sich in Deutschland bereits in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts bemerklich. Sie gehen Hand in Hand mit der neuerwachten nationalen Poesie, und entsprechen in dem weicheren Schwunge der Linien, in der Zierlichkeit der Bewegungen, in dem Sinnigen des Ausdruckes dem schwärmerischen Geiste, welcher in jenen Dichtungen waltet. Freilich wird in diesen neuen Elementen, besonders in ihrer ersten Erscheinung, da sie der Starrheit des Byzantinischen feindlich gegenübertreten mussten, das Mass nicht immer gehalten; grössere oder geringere Uebertreibung findet in ihnen statt, die sich in einzelnen Fällen auch wohl bis zur Karikatur steigert. Solcher Art ist das älteste unter den deutschen Gemälden des Museums (III, No. 182), Maria und Joseph unter einem gothischen Baldachin sitzend, in tieferer Beziehung ein wenig bedeutendes Machwerk, sogar von ziemlich barbarischem Charakter, jenen neuen Styl des dreizehnten Jahrhunderts (welcher Periode es unzweifelhaft zuzuschreiben ist) jedoch mit grosser Entschiedenheit bezeichnend.

Im vierzehnten Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen und es treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer edleren und reineren Weise hervor. Das Museum besitzt verschiedene deutsche Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts, die, wenn auch unter ihnen kein Meisterwerk eines wahrhaft bedeutsamen Ranges enthalten ist, doch nicht minder charakteristische, im Einzelnen sehr anziehende Belege für die künstlerischen Richtungen der Zeit gewähren.

Zunächst sind unter diesen zwei kleine zusammengehörige Gemälde anzuführen, die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi (III, No. 174 und 176), beide zwar ebenfalls noch roh und ohne eigentlich künstlerischen Werth,

zugleich aber jenen Fortschritt zu grösserer Mässigung und Ruhe, so wie das Vorhandensein einer schon mehr geförderten malerischen Technik bezeugend. In den Besonderheiten der Behandlung deuten diese Bilder übrigens auf diejenige Richtung, welche sich in den gleichzeitigen Malereien von Nürnberg bemerklich macht.

Ungleich anziehender sind drei grössere Gemälde derselben Zeit, welche sich wiederum als Arbeiten Eines Meisters bezeichnen lassen: der Kopf des h. Petrus (III, No. 172); zwei Engel, die eine Monstranz halten (III, No. 177); und Maria mit dem Kinde, welches sich der h. Katharina verlobt (III, No. 178). Diese Gemälde enthalten nur Brustbilder, so dass wenig von der eigentlichen Körperform und der stylistischen Behandlung der Gewänder sichtbar wird; sehr interessant sind indess die in genügender Grösse ausgeführten Köpfe, die eine etwas volle, aber reine und edle Bildung zeigen, und in denen sich ein schönes kindliches Gefühl, der Ausdruck einer milden, gemüthvollen Ruhe, einer ungetrübten Unschuld ausspricht. Die Mittel der Darstellung sind übrigens auch hier noch höchst einfach, die dunklen Umrisse der Formen bei einer nur sehr geringen, lichten Modellirung noch vorherrschend.

Verschiedene Schulen lassen sich in der deutschen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts unterscheiden und dürften sich, bei weiterer Nachforschung, noch mehr in gesonderter Eigenthümlichkeit herausstellen. Die bedeutendste derselben, diejenige, in welcher der besprochene künstlerische Styl sich zu seiner schönsten Vollendung entwickelte, ist die Schule von Köln. Eine leuchtende Pracht der Farbe, eine überaus weiche Carnation, zierliche Fülle der Gesichter und im Ausdruck eine tiefe aber heitre Innigkeit, im Einzelnen die Anfänge einer gewissen naturalistischen Auffassung, dies sind die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten, welche die Blüthenperiode der Kölner Schule, gegen das Ende des vierzehnten und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, bezeichnen.

Der erste namhafte Meister dieser Schule war Meister Wilhelm, um 1380 blühend. Man schreibt ihm mit Wahrscheinlichkeit eine Reihe von Gemälden zu, unter denen sich die edelsten und ansprechendsten Leistungen vorfinden. Das Museum besitzt zwei von den zu dieser Reihe gehörigen Tafeln, die jedoch nicht als die vorzüglichsten Beispiele zu betrachten sind. Gleichwohl ist das eine von ihnen (III, No. 175) immer ein sehr interessantes Bild und charakteristisch für die eigenthümliche Richtung des Meisters. Es ist ein kleines Hausaltärchen: auf dem Mittelbilde sitzt Maria mit dem Kinde und mit verschiedenen weiblichen Heiligen (unter ihnen Dorothea, die dem Kinde ein Körbchen Blumen hinreicht,) auf einer Wiese; auf den Seitenflügeln stehen zwei andre weibliche Heilige. Es sind grosse, schlanke, zierliche Gestalten, in den Linien der Gewandung ein weicher, wellenförmiger Fluss, die Farbe heiter und blühend, die Ausführung weich und zart. — Das zweite Gemälde (III, No. 179) zerfällt in die grosse Reihenfolge von fünf und dreissig kleinen Darstellungen aus der Geschichte und Legende Christi. Diese sind flüchtiger und mehr handwerksmässig gearbeitet, auch ohne die eigenthümliche Lieblichkeit des vorigen Bildes; aber Styl und Behandlung sind immer noch dieselben. Streben nach Adel und Idealität tritt hier nur mehr im Einzelnen (in den Gestalten Christi und der Maria) hervor; dagegen gewinnen diese Darstellungen ein anderes Interesse, sofern in den Gestalten des gemeinen Lebens, namentlich den Schergen und Widersachern bei den Leidensscenen des Erlösers, jenes naturalistische Element — und zwar bereits in einer eigenthümlich phantastischen Weise, welche der nordischen Kunst vorzugsweise eigen ist, — sichtbar wird.

Ein zweiter, noch bedeutenderer Meister als der ebengenannte, ist derjenige, von dessen Hand das berühmte Kölner Dombild (die Anbetung der heiligen drei Könige mit den übrigen Stadtpatronen Kölns) herrührt. Man benennt diesen als Meister Stephan; seine Blüthe, und mit ihr die schönste Entwickelung der alten Schule von Köln, fällt

in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Museum besitzt verschiedene Bilder, welche seinen Nachfolgern angehören, und in denen sich, wenn auch nicht seine Tiefe und unvergleichliche Majestät, so doch die Art und Weise seiner eigenthümlichen Darstellung wiederholt. Vornehmlich sind unter diesen zwei, von Einer Hand herrührende Gemälde zu nennen: die Anbetung der Könige (III, No. 162) und die Anbetung des heiligen Kreuzes durch Constantin und Helena (III, No. 161); beides figurenreiche Gemälde, in der Gestaltung und Gewandung der einzelnen Personen zwar mehr untergeordnet, aber von einer schönen, heitern Färbung und mit einer Anmuth in den Köpfen, welche an die Zartheit und an den Adel des Meisters erinnert. — Nicht so bedeutend, aber eben dieselbe Richtung bezeichnend ist eine Verkündigung (III, No. 157). — Eigenthümlich anziehend aber ist eine Darstellung der Himmelskönigin (III, No. 166), die mit dem Kinde auf dem Blumen-Teppich des Paradieses, vor einem tiefblauen, mit grossen goldnen Sternen durchwirkten Grunde, sitzt; es ist eine nicht unglückliche Nachahmung der heiligen Jungfrau auf dem genannten Dombilde von Köln.

Uebrigens treten auf den letztgenannten Gemälden im Einzelnen bereits Motive hervor, die dem Einflusse eines neuen, abweichenden Styles zuzuschreiben sind. Schärfer ausgeprägt und eine eigenthümliche Darstellungsweise begründend, zeigt sich dieser Einfluss an einigen andern Werken der Kölner Schule, welche der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Vor deren Betrachtung aber ist es nöthig, die zahlreichen Werke des Museums, welche die eigentliche schöne Begründung und die schöne Entfaltung jenes neuen Styles enthalten, in's Auge zu fassen.

## II. Leistungen des 15. Jahrhunderts.

### 1. Die flandrische Schule.

Wie in Italien, so tritt auch in der nordischen Kunst mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts das Bestreben nach einer freieren, naturgemässen Darstellung, nach einer den Gesetzen der körperlichen Erscheinung angemessenen Behandlung und Durchbildung, nach einer unmittelbaren Entfaltung des Lebens hervor. Und wiederum stehen die nordischen Künstler den Italienern in den meisten der hieher gehörigen Beziehungen um ein Bedeutendes voran; schon in den letzten Meisterwerken der alt-kölnischen Schule, namentlich in denen des Meister Stephan, findet sich ein solches Bestreben im Einzelnen mit Absicht und mit Glück durchgeführt; gleichwohl herrscht hier im Ganzen, wie bei den früheren Leistungen, noch ein architektonisch-conventionelles Princip vor, und die Anwendung des goldenen Grundes, welcher die bildlichen Darstellungen abschliesst, verhindert eine reichere Ausbreitung des Lebens. Mit voller Entschiedenheit dagegen entäusserte sich die altflandrische Schule des Gesetzes jener alterthümlichen Darstellungsweise. An der Spitze dieser Schule stehen die Brüder Hubert van Eyck, (1366—1426) und Johann van Eyck (um 1400—1445). In ihren Werken eröffnet sich zuerst der Blik über alle einzelnen Erscheinungen des Lebens, entfaltet sich dessen Reichthum, dessen freudiger Glanz in einem Maasse vor den Augen des Beschauers, wie nirgend anders in den Leistungen der Kunst. Nicht nur die menschlichen Gestalten werden mit dem allersorglichsten Eingehen auf ihre verschiedenartige Individualität (wenn freilich auch noch nicht in vollkommenster Freiheit der Bewegung und Modellirung) dargestellt: auch Alles, was zum Bedürfniss des menschlichen Daseins gehört, auch die ganze Fülle der irdischen Natur tritt in den Kreis der bildlichen Darstellung ein. Das heitre Blau des Himmels mit seinen lichten Frühlingswolken, die Nähe und Ferne der Landschaft mit Bergen und Wald, mit Städten und Burgen, mit Blumen, Früchten und man-

nigfachem Gestein, die gemüthliche Enge der Wohnungen mit dem durch lange Gewöhnung lieb gewordenen Geräthe des täglichen Verkehrs, die funkelnde Pracht der Gewänder, Harnische und kostbaren Schmuckes, Alles, auf das Liebevollste ausgeführt, vereinigt sich in den Werken, die aus der Hand dieser Meister hervorgegangen sind, zu einem anziehenden und wirkungsreichen Ganzen. Wohl tritt in den Köpfen der dargestellten Figuren wiederum eine eigenthümliche Tiefe gemüthlicher Stimmung hervor: aber sie sind nicht mehr das Allein-Vorherrschende: der gesammten Umgebung ist eine fast gleiche Berechtigung zuertheilt, die Stimmung mit welcher das Ganze des Lebens in all seinen Einzelheiten aufgefasst ist, giebt den Darstellungen ihre eigenthümlich poetische Wirkung. Für die grössere Tiefe der Farbe und die grössere Zartheit der Ausführung, welche durch die neue Richtung erforderlich wurde, erfanden die genannten Meister eine neue Technik (die der verbesserten Oelmalerei), welche nach ihrem Beispiel sich bald, in der italienischen Kunst freilich erst um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, im weiteren Kreise verbreitete.

Hubert war der Lehrmeister des Johann. Er bildet den Uebergang aus der älteren zu der in Rede stehenden Richtung der Kunst; er steht an der Grenzscheide beider Style und weiss das Grossartige, welches beiden einwohnt, in einer eigenthümlich ergreifenden Weise zu verschmelzen. Johann folgt in seinen selbständigen Werken einer freieren Nachahmung der Erscheinungen des Lebens, womit sich bei ihm vornehmlich die bestimmteste Ausführung alles, auch des geringfügigsten, Details verbindet. Das vorzüglichste Werk beider Brüder war von ihnen gemeinschaftlich gearbeitet und bildete den Altarschmuck einer Kapelle in der Kirche des h. Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent. Die Erfindung des Ganzen ist Eigenthum des ältern, Hubert, welcher dasselbe mit Beihülfe des Johann und andrer Schüler ausführte; die Vollendung des Werkes geschah durch Johann, sechs Jahre nach dem Tode des Bruders, im J. 1432. Es bestand aus mehreren Haupttafeln und zahlrei-

chen Flügelbildern; die ersten und zwei von den Flügeln befinden sich noch gegenwärtig an ihrer ursprünglichen Stelle; die übrigen Flügel machen eine der Hauptzierden des Berliner Museums aus. — In der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts wurde eine Kopie des gesammten Werkes durch einen namhaften niederländischen Künstler der Zeit, Michael Coexie, im Auftrage des König Philipp II. von Spanien angefertigt; von dieser Copie befinden sich zwei der Haupttafeln ebenfalls im Berliner Museum (die übrigen in den königl. bairischen Sammlungen und in der des Prinzen von Oranien zu Brüssel).

Die verschiedenen Tafeln, aus denen das Werk besteht, waren in zwei Reihen übereinander geordnet; ein kleiner, in der Gallerie aufgehängter Kupferstich giebt einen Ueberblick der Composition in ihrem ursprünglichen Zusammenhange. Sie enthält, ausser den nächsten lokalen Beziehungen, die Hauptgestalten des christlich-katholischen Glaubens und eine allegorische Darstellung der Versöhnung, welche die Welt, nach ihrem Fall, auf's Neue mit der Gottheit verbindet. Wenn die Flügelbilder geschlossen waren, so erblickte man unterwärts die Schutzpatrone der Kirche und die Bildnisse der Stifter des Werkes; darüber die Verkündigung Mariä, und Bilder von Propheten und Sybillen, dies Alles als die Verheissung der Versöhnung. Wurden die Flügel aufgethan, so zeigte sich oberwärts, in der Mitte, die Gestalt des himmlischen Vaters (in seiner Beziehung als der Dreieinige), zu seinen Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts; weiter seitwärts lobsingende und musicirende Engel; endlich, zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der Versöhnungs-bedürftigen Welt. In der unteren Reihe war auf dem Mittelbilde das Lamm der Offenbarung, dessen Versöhnungsblut in den Kelch des neuen Bundes ausströmt, dargestellt: anbetende Engel, einige von ihnen mit den Passions-Instrumenten, umher; drüber die Taube des heil. Geistes, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Zur Anbetung des Lammes nahen, noch auf demselben Bilde, die Schaaren der heiligen Blutzeugen,

der Märtyrer und Märtyrerinnen, im Vorgrunde Personen des geistlichen und des weltlichen Standes. Auf den Seitenbildern ziehen noch andre Schaaren zur Verehrung des Lammes heran: links diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; rechts die, welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirkt, die heiligen Einsiedler und Pilger. — Ein, nachmals verdorbenes Untersatzbild, das Fegefeuer darstellend, beschloss das Ganze.

Die drei Gestalten, welche den mittleren Theil der oberen Reihe der inneren Darstellungen einnehmen, sind noch ganz in der statuarischen Weise des früheren Styles entworfen; auch sind sie noch auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt; aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung. Vornehmlich ist dies an der Figur des himmlischen Vaters der Fall, deren in der Gallerie befindliche Copie von M. Cocxie (II, No. 14) das Original auf eine erfreuliche Weise vergegenwärtigt, wenn auch in der Färbung, besonders des Nackten, schon eine spätere Behandlungsweise sichtbar wird. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben (eine Geberde, welche den Darstellungen des verklärten Erlösers schon seit den frühesten Arbeiten byzantinischer Kunst eigen ist), in der linken ein krystallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, aber mit grössem Adel und Ebenmaass; der Ausdruck ist ernst, mild und leidenschaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte,

erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans und seiner Jungen (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf in Halbkreisen drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössten Theile wenigstens, in Rücksicht auf die Weise der Darstellung und Behandlung, für Werke des Hubert; die Seitenflügel mit den singenden und musicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe, zugleich auch jene entschieden naturalistische Richtung zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen sind. Auf dem rechten Flügel (II, No. 3) stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben dargestellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben in hohem Grade Wahrheit und Leben, aber über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung ist hier der Hauch jener höheren Heiligung, die wir in den Gesichtern der Himmlischen suchen, bereits verloren gegangen. Es sind eben nur Chorknaben, nur tüchtige, fleissige Bursche, die sich ihr Geschäft mit Eifer angelegen sein lassen; die Bassisten drücken das Kinn tief herab, die Discantisten legen das Haupt hintenüber und quälen den scharfen, hohen Ton mit Anstrengung heraus. Zur Entschuldigung dieser übertrieben natürlichen Darstellungsweise dürfte nur anzuführen sein, dass die Gestalten auf eine weitere Entfernung vom Auge des Beschauers berechnet waren, wobei in der That das Ganze dieses Bildes von einer ungleich edleren Wirkung ist. — Auf dem andren Seitenflügel (II, No. 4) ist eine Orgel, davor ein ähnlich bekleideter Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und gedankenvoll die Tasten berührt; hin-

ter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saiten-Instrumenten. Hier sieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Meisterschaft behandelt. (Die äusseren Seitenflügel mit Adam und Eva befinden sich, wie bemerkt, zu Gent).

Die Ausführung des unteren Mittelbildes schreibt man ebenfalls dem Johann van Eyck zu. Die im Museum befindliche Copie von Coexie (II, No. 13, mit dessen Namen und der Jahrz. 1559) giebt die Gesammt-Anordnung dieser reichen Composition, ohne jedoch im Einzelnen die Zartheit des Originals, im Ganzen dessen frischen Farbenton zu erreichen. Bemerkenswerth ist aber auch in der Copie der würdige, grossartige Styl der Gewänder, welcher ohne Zweifel dem vorwiegenden Einflusse des Hubert, rücksichtlich der Anlage des Bildes, zuzuschreiben ist.*)

Die unteren Flügel sind sämmtlich in ihren Originalen vorhanden. Die zur Rechten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise etwas mehr dem Hubert Verwandtes, während die andern die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur Rechten (II, No. 6), welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeutend. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte, um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten: eine Schaar kleinerer Pilger, verschiedenen Alters, folgt ihm. Das weite rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den meisten Gesichtern

*) Für den Besucher des Museums dürfte es wünschenswerth sein, obiges Gemälde zwischen den vier folgenden Flügelbildern aufgehangt zu sehen. Freilich kann es sich nicht mit deren Vorzügen messen; aber man würde in solcher Art wenigstens einen Theil des grossen Altarwerkes in seinem ursprünglichen Zusammenhange, in den gegenseitigen Beziehungen der Seiten zu der Mitte, reiner empfinden können, als es ohnedas möglich ist.

der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Hubert's herrührt, der, minder selbständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Karikatur übertrieb. Sehr trefflich indess ist der landschaftliche Theil dieses Bildes, schlanke Bäume, durch welche man in ein fruchtbares Thal hinausblickt. — Ungleich anziehender ist das folgende Bild (II, No. 5), welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Felsschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die Beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gegeben haben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke, nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Natur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt: ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ort-Verhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

Verschieden von dieser so mannigfach abgestuften Charakteristik zeigt sich die Auffassung der beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand indess schon nicht so mannig-

fach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich wiederum die kunstreiche Darstellung irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Technik ist die des Johann, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier vornehmlich der Gegenstand erforderte. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken (II, No. 8) reiten die Streiter Christi auf schönen (nur etwas schwer beweglichen) Pferden, schlichte, edle Gestalten in hellspiegelnden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das andre Bild (II, No. 1) stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauen Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis: es ist das Bild des Hubert, dem der Bruder hierin ein schönes Denkmal gesetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarzgekleidet, indem er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss dieser Portraits erhalten.

Die Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so, dass sich auf den Rückseiten der singenden und musicirenden Engel die Gestalten der Hauptpersonen dieser Darstellung, des verkündigenden Engels und der Maria (II, No. 9 und 10), befinden. Hier sind, wie es sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, so dass die grössere Fülle und Pracht derselben zur um so würdigeren Ausschmückung des Inneren bewahrt blieb. Der Engel und die heilige Jung-

frau tragen weite weisse Gewande, doch sind die Flügel des Engels mit zartschillernden Farben geziert. Die Köpfe sind edel und fein gemalt. Mit grosser Naturwahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt. In den Halbkreisen, womit diese Tafeln nach oben abschliessen, befinden sich die Brustbilder zweier Propheten, edle würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas steif und ungenügend. Man vermuthet hier in den Gewändern die Beihülfe eines andern von Hubert's Schülern, des Gerhard van der Meeren.

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls schon genannt. Die beiden Schutzheiligen der Kirche (II, No. 7 und No. 12), Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, sind grau in grau, als steinerne, in Nischen stehende Statuen, gemalt. Sie zeigen einen schwerfälligen Styl in der Gewandung und etwas eigenthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht dem Style der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, und was sich nach und nach auch immer mehr in die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den ebengenannten Gestalten der Verkündigung deutet auf eine solche Manier. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schön geformten Gesicht und auch in der Gewandung, als der bedeutendere von beiden.

Die Bildnisse der Stifter des Werkes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette (II, No. 8 und 11), beide in ganzer Figur, sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt; sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen wiederum bereits an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrecken darf. Gleichwohl indess ist in ihnen das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebte, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in

einfach rothem, pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir, wie es scheint, in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet. — Eine Inschrift, die auf dem alten Rahmen der Aussenseiten der unteren Flügelbilder hinläuft, enthält die Nachricht über den Ursprung des ganzen Werkes und über die Zeit seiner Vollendung.

Ausser den genannten Bildern besitzt das Museum noch einen Christuskopf von der Hand des Johann van Eyck III, No. 26, mit dem Namen und der Jahrz. 1438 bezeichnet. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten, kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Carnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künstler, der in der Naturnachahmung Meister war, hier Fesseln angelegt haben: das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen. — Eine Wiederholung dieses Gemäldes, die sich in der Akademie zu Brügge, ebenfalls unter dem Namen des Johann van Eyck, befindet, wird nicht als ächt anerkannt.

---

Die durch die Brüder van Eyck eröffnete Weise der Darstellung fand bald sehr zahlreiche Nachfolge, und eine namhafte Reihe von Schülern schliesst sich ihnen — zunächst dem Hubert, sodann vornehmlich dem Johann — an. Frei-

lich stehen diese Schüler und Nachfolger mehr oder minder gegen die eigenthümliche Bedeutsamkeit der Meister zurück; selten findet man in ihren Gemälden jene wunderbare Zartheit, jene frischen, vollen Farbentöne, seltner noch den schlichten Adel der Gestalten, die lautere Milde der Gesichter, die Tiefe geistigen Inhalts, welche in den Werken der beiden Meister hervortritt. Gleichwohl ist es auch hier wiederum das liebevolle Eingehen auf die Umgebungen des Lebens, ist es das innige Gefühl für die wechselnden Erscheinungen der Natur, für die gemüthliche Enge und den zierlichen Schmuck der Wohnungen, was ihren Bildern mannigfaches Interesse verleiht, auch wenn dasselbe bei den Hauptfiguren der Darstellung nicht eine gleiche Nahrung findet. Dabei fehlt es indess nicht ganz an tüchtiger Darstellung menschlicher Gestalten, namentlich nicht im Fache des Portraits.

Unter den hieher gehörigen Gemälden, deren Meister der Katalog bestimmt, sind zunächst zwei von der Hand des Gerhard van der Meeren, eines Schülers von Hubert v. Eyck, zu nennen. Das eine (II, No 18) stellt die Heimsuchung Mariä, das andre (II, No. 23) die Anbetung der Könige dar. Beide sind in einer eigenthümlich zarten, fast seidenartigen Weise gemalt, auch machen sich (besonders auf dem ersten Bilde) schöne Linien der Gewandung, nach Art der würdigeren Weise des Hubert, bemerklich. Die Köpfe der Gestalten sind jedoch schwach und von manierirter Bildung; nur der jüngste der Könige auf dem zweiten Bilde, in prächtig violettem goldgesticktem Kleide, hat ein liebenswürdiges, fast mädchenhaftes Gesicht. Interessant ist ausserdem der landschaftliche Theil beider Bilder, in welchem auf No. 18, die zierlich gothischen Architekturen einer Stadt, auf No. 23 eine einfach niederländische Gegend vortrefflich dargestellt sind.

Unter den Schülern Johann's wird besonders Hugo van der Goes als einer der thätigsten genannt. Das Museum besitzt eine Reihe von Gemälden seiner Hand, die jedoch grösseren Theils ein mehr handwerksmässiges Gepräge

tragen und denen im Ausdruck der Köpfe zumeist etwas Trübes und Befangenes, das im Einzelnen selbst an's Gemeine grenzt, einwohnt. Das vorzüglichste dieser Bilder (II, No. 17, *b*) stellt eine Maria mit dem Kinde dar, auf einer zierlich geschnitzten gothischen Polsterbank, unter einem Thronhimmel sitzend; zu den beiden Seiten des letzteren sind Säulenstellungen, durch welche man in eine niederländische Landschaft hinausblickt; im Vorgrunde steht ein bemaltes Töpfchen mit Lilien am Boden. Spricht sich auch hier keine sonderliche Tiefe und Freiheit des geistigen Lebens aus, so zieht das Gesicht der Madonna gleichwohl noch durch eine stille Gemüthlichkeit an. Sehr beachtenswerth aber sind die trefflichen Motive der Gewandung, der schöne, tief gesättigte Farbenton in sämmtlichen Gewandstoffen, die zarte, und naturgemässe Behandlung der anderweitigen Nebendinge und die klare heitre Luft in der Landschaft. — Von mehr untergeordnetem Werthe sind die übrigen Bilder des genannten Künstlers. So zunächst eine Verkündigung Mariä (II, No. 17), ein wenig interessantes Bild, das wiederum nur in den sorglich gemalten Umgebungen des Gemaches, darin die Personen sich befinden, anzieht. — Eine andre Verkündigung (II, No. 24), von sehr kleinen Dimensionen, zeigt eine sehr sauber gemalte perspektivische Durchsicht durch mehrere Gemächer. Die, wenig grössere, Figur eines Johannes (II, No. 25) spricht durch ihre schlichte und würdige Gewandung an. — Zwei dornengekrönte Christusköpfe (II, No. 32 und 41) sind wenig bedeutend, wenn auch sorgfältig ausgeführt; besonders der erste von ihnen ist grauenvoll blau und blutunterlaufen gemalt. — Eine Darstellung des jüngsten Gerichtes in kleinen Dimensionen (II, No. 48) hat eben so wenig Kräftiges und Grossartiges; die Composition ist zerstreut und ohne Wirkung, die Gestalt der Maria indess nicht ohne einen eigenthümlichen Adel. Im Vorgrunde des Bildes sind von späterer Hand, in symbolischer Beziehung zu dem Hauptgegenstande, die klugen und die thörichten Jungfrauen hinzugemalt, aber mit hässlichen Köpfen. — Endlich ist noch ein Gemälde des Hugo

van der Goes (II, No. 40) anzuführen, welches die Gestalten verschiedener Heiligen enthält. Diese sind wiederum sehr befangen und von kümmerlicher Auffassung; doch macht hier eine zierliche Säulenarkade im Hintergrunde und der Durchblick durch dieselbe in eine, zwar kalt gemalte, aber anmuthig componirte Landschaft ein artiges Bildchen im Bilde aus.

So sind auch zwei als „Nachahmung des van der Goes" bezeichnete Bilder (II, No. 36 und 39) in den heiligen Gestalten, die sie schlicht nebeneinander gestellt enthalten, wenig bedeutend, wohl aber in den lebenvollen landschaftlichen Gründen, welche sich hinter diesen Gestalten hinziehen, von ansprechender Wirkung.

Von Peter Christophsen, ebenfalls einem Schüler des Johann van Eyck, ist das Portrait eines jungen Mädchens (II, No. 29) vorhanden, welches durch die ebenso schlichte wie zierliche Ausführung und durch den eigenthümlichen, fast an chinesische Bildung anstreifenden Schnitt des Gesichtes anzieht. Doch ist der Körper von sehr mangelhafter Zeichnung.

Den namhaften Schülern Johann's ist sodann auch noch der Italiener Antonello da Messina zuzuzählen dessen bereits oben (S. 52) gedacht wurde und dessen frühstes Gemälde (I, No. 12), wie bemerkt, noch mit voller Entschiedenheit sein Verhältniss zu jenem Meister erkennen lässt.

Ausser den bisher besprochenen findet sich im Museum noch eine beträchtliche Anzahl von Gemälden, die aus der Schule der Brüder van Eyck herrühren, ohne dass jedoch die Künstler, von denen das Einzelne gefertigt ist, mit einiger Sicherheit namhaft zu machen wären. Unter diesen Schulbildern ist zunächst hervorzuheben: II, No. 15, ein grosses Votivgemälde, in welchem die heilige Jungfrau schlicht und gross, in der Gewandung noch an den Styl des Hubert van Eyck gemahnend, vor einem schöngemusterten Teppiche steht. Zu ihrer Rechten ein knieender Ritter in blauem Stahlpanzer und dunklem, mit dem Wappen versehenen Panzerhemd, der ihr einen kleinen Erdhügel mit drei Bäum-

chen — ohne Zweifel das Symbol einer Schenkung von liegenden Gründen an eine geistliche Stiftung — darreicht: zur Linken die Gemahlin des Ritters in ähnlicher Stellung. Das Ganze des Bildes ist von würdigem, bedeutendem Eindrucke, obgleich in der Ausführung kein sonderlich zartes Gefühl herrscht. — Die übrigen Compositionen sind wiederum durch eine mehr oder minder hervortretende Beschränktheit des Ausdruckes von einer untergeordnetern Wirkung. So: II, No. 38, Maria mit dem Kinde, auf prächtigem Throne sitzend und mit zweien Engeln auf den Seiten, in der Gesammt-Anordnung von Werth. — II, No. 68, die heil. Jungfrau mit dem h. Franciscus und dem Täufer Johannes, in der einfach zarten Malerei einen Beleg für die schöne Behandlungsweise der Schule darbietend. — II, No. 33, die Klage über dem Leichnam des Erlösers, wenig ansprechend. — II, No. 27, Madonna mit Heiligen, kleine Dimension, ebenfalls wenig bedeutend. — II, No. 28, Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt, durch die zierlich weiche Behandlung, vornehmlich des Kopfes der Maria, ausgezeichnet. — II, No. 37, eine Darstellung ähnlichen Inhalts; dies Bild dürfte vielleicht den späteren Nachwirkungen der Schule zuzuzählen sein, doch ist es nicht ohne Werth und besonders die Landschaft im Hintergrunde ansprechend. — II, No. 42, der Kopf eines alten Mannes, Fragment eines grösseren Bildes, fein und tüchtig gemalt.

Unter den Portraitbildern der Schule ist besonders das des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund (II, No. 22) von meisterhafter Bedeutung, — ein kaltes, trotziges, wildes Gesicht, mit kurzer Stirn, breitem Munde und sehr starker Unterlippe; er ist einfach schwarz gekleidet und nur mit dem Orden des goldnen Vliesses geschmückt; mit der Linken fasst er, charakteristisch genug, den Griff des Degens. — Die beiden andern Portraits sind von geringerer Bedeutung: II, No. 17, *a*, der, übrigens individuell lebendige Kopf des Herzogs Philipp des Guten, — und II, No. 16, das Brustbild einer vornehmen jungen Dame, wahrscheinlich der Maria von Burgund.

einem sehr nahen Verhältniss zu der Schule der Brüder van Eyck stehen sodann zwei zusammengehörige Gemälde, welche wiederum den vorzüglichsten Werken altflandrischer Kunst, die das Museum besitzt, zuzuzählen sind (II, No. 19, *b* und *c*). Der Katalog bezeichnet sie, der bisherigen Annahme folgend, als Werke des Hans Memling (unter dem Namen Hemling bekannt); doch hat der Direktor der Gallerie selbst, Herr Dr. Waagen, dem bekanntlich in Dingen der niederländischen Kunst eine vorzüglich entscheidende Stimme zusteht, bereits darauf aufmerksam gemacht, dass sie mit den beglaubigten Werken Hemling's, trotz mancher verwandten Motive, nicht gänzlich übereinstimmen, dass sie von diesen in einer bestimmteren Angabe der Formen, in schärferer und genauerer Ausbildung des Einzelnen übertroffen werden, während sie zugleich den Eyck'schen Werken in Bezug auf die ihnen inwohnende grössere Klarheit, Wärme, Kraft der Färbung und freiere Behandlung näher stehen, — und dass sie, in Rücksicht auf dies mittlere Verhältniss zwischen den Werken der van Eyck und Hemlings, vielleicht von der Hand des Rogier van Brügge, des berühmtesten (aber seither noch immer unbekannten) Schülers der van Eyck und Meisters des Hemling, herrühren dürften*). — Das eine von ihnen (No. 19, *c*.) stellt die Feier des Passahfestes dar: ein stilles festtägliches Zimmer und darin eine Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch gereiht und im Begriffe, das heilige Mahl zu halten. In Rücksicht auf die Zeichnung der Gestalten ist dies Bild freilich wenig erfreulich; es sind dünngereckte Figuren von ziemlich steifleinener Bewegung. Aber die schöne, leuchtende und doch vollgesättigte Färbung, die zarte, auch in den Nebendingen sehr ansprechende Ausführung, vor Allem aber der feierliche Ernst in den Köpfen, der Ausdruck einer innerlichen Sammlung, welcher sich in ihnen zu erkennen giebt, sind wohl ge-

*) Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1836, 1. Juli. (No. 181).

eignet, mit den Mängeln der Darstellung zu versöhnen. In dem andren Bilde (No. 19, *b.*) sieht man den Propheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern. Die Ruhe und Würde in dem schönen Kopfe des Propheten ist höchst trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels sanft und leise, das Ganze der Gestalten, bei denselben Vorzügen der Ausführung, ungleich ansprechender wie auf dem vorigen Bilde, da, bei der weiten und wohlgeordneten Gewandung, die Magerkeit der Körperform sich nicht so bemerklich machen kann. Ein zweiter eigenthümlicher Vorzug des Bildes besteht in der ausgezeichnet schönen Landschaft, in welche man hinausblickt: sie ist in klaren, tief herbstlichen Tönen gehalten und von einer Gesammtwirkung, welche in so früher Zeit höchst selten scheint. — In den königl. bairischen Sammlungen (ehemals in der Boisserée'schen Gallerie) befinden sich zwei Gemälde, welche von derselben Hand in gleicher Grösse gemalt sind und das Wunder der Mannalese und den Abraham, der dem König Melchisedek Brod und Wein bringt, darstellen. Diese vier Darstellungen zusammen bilden einen Cyklus symbolischen Inhalts, indem in jeder ein bedeutungsreiches Mahl aus den Begebenheiten des alten Testaments, und zwar ein solches, welches die Bildersprache des Mittelalters als Vordeutung auf das heilige Mahl des neuen Bundes betrachtet, enthält. Ohne Zweifel sind sie die Seitenflügel eines grösseren Altarwerkes, dessen Hauptdarstellung, den eben besprochenen Bezügen folgend, das Abendmahl Christi ausmachte.

---

Hans Hemling (oder Memling), der Schüler des Rogier van Brügge, war der bedeutendste unter den späteren Nachfolgern der Eyck'schen Schule. Ein sicheres Beispiel seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit besitzt das Museum in einem Altargemälde mit Flügeln (II, No. 19, *a*.

Dasselbe enthält, auf dem Hauptbilde, die Geburt des Heilandes: Maria und Joseph zu den Seiten des Neugeborenen, dabei kleine Engelgestalten, andre über dem Dach des Stalles schwebend; im Vorgrunde der Stifter des Bildes, kniend und anbetend; in der Ferne ein Blick auf die Strassen und Gebäude einer reichen Stadt. Die Seitenbilder stellen, wiederum in eigenthümlich tiefsinniger Symbolik, die Verkündigung der Geburt des höchsten Königes an die Herrscher des Orients und des Occidents dar. Auf der einen Seite sieht man die heiligen drei Könige, welche die Legende auf einsamer Bergeswacht lange Zeit nach dem Sterne ausschauen lässt; hier erscheint ihnen der Stern und in dessen Strahlen das neugeborne Kind, vor dem sie anbetend niedersinken. Auf der andern Seite ist Kaiser Augustus und neben ihm die Räthe des Staats und die tiburtinische Sybille in einem Gemache, durch dessen Fenster man zu der Erscheinung der heil. Jungfrau mit dem Kinde hinausblickt; die Sybille macht ihn auf die Erscheinung aufmerksam und anbetend schwingt er vor ihr ein Rauchfass. Auch diese Darstellung ist der Legende angemessen, die, wie sie die Sybillen zu den Verkünderinnen Christi für die Heiden macht, so auch den ersten Kaiser des Abendlandes (so selbst den Tiberius, der durch das Schweisstuch der Veronika von schwerer Krankheit geheilt und zum Christenthum bekehrt wird) an der Gnade der Erlösung Theil nehmen lässt *).

*) Zum näheren Verständniss der Darstellung möge hier die Legende von jener Vision des Augustus, wie sie uns in versificirter Abfassung vorliegt, einen Platz finden.

Als in dem grossen Romerstaat
Kaiser Augustus herrschen that,
Der durch Klugheit und weis' Regiment
All' Fehd im Reiche bracht' zu End,
Und jede Kunst und Wissenschaft
Erhub zu grosser Macht und Kraft,
Fuhrt' er auch mit den Nachbarlanden
Krieg und Schlachten vielerhanden,
Und immer war bei ihm das Glück.

Im Vergleich mit den vorbesprochenen Gemälden ist übrigens diesem Altarwerke Hemling's eine grössere Nüchternheit des Gefühles und eine grössere Kälte des Farbentones eigen, obgleich es nicht an eigenthümlicher Pracht der Farbe

---

Und siegreich kehrt' er stets zurück:
Da musste denn der Kreis der Erden
Bald ganz und gar sein eigen werden.
Und dann, wenn ihn das Volk gesehn,
Wie er so gross war und so schön,
Und wie vor seiner Augen Blick
Ein jeder wandte das Haupt zurück,
Und wie Alles, was er angefangen,
So herrlich ihm von Statten gegangen;
Da sprachen sie dann wohl bei sich:
„Der ist ein Gott ganz sicherlich,
Er ist vom Himmel hergekommen,
Hat Menschengestalt nur angenommen."
Drum schickten sie einst zu ihm den Rath,
Der ihn mit vielen Worten bat,
Er möge dem Volk seine Gottheit zeigen,
Das wolle vor ihm sich betend neigen.
Kaiser Augustus wusste nicht recht,
Was er den Herrn antworten mocht',
Er hat sich eine Bedenkzeit aus
Und schickte sie wieder zurück nach Haus.
Drauf sandt' er zu einer weisen Frauen,
Auf deren Klugheit er sehr that bauen,
Und fragte sie, was bei diesen Sachen
Ihm am Gerathensten sei zu machen.
Die weise Frau ward auch betreten:
„Da muss ich fasten erst und beten;
Nicht eher als nach dreien Tagen
Kann ich euch drauf die Antwort sagen."
Die drei Tage fastete sie sehr,
Am vierten kam sie wieder her:
„Herr! das Gericht ist nahe schon,
Es trieft im Schweiss der Erde Kleid:
Vom Himmel kommt der Gottessohn,
Der herrscht in alle Ewigkeit!"
Und kaum, dass sie das Wort geendet,
Als der Kaiser, das Haupt gewendet,
Offen sieht den Himmel droben

fehlt und vornehmlich eine saubere Ausführung in allen Einzelheiten anzieht. Die Gestalten sind, wo sie nicht durch weitere Gewandung umhüllt werden, ebenso mager und steifleinen wie dort. Die eigenthümlich scharfe und bestimmte Darstellungsweise hat den Künstler jedoch zu einer trefflichen Individualisirung der Köpfe geführt, die vornehmlich in dem Bilde der morgenländischen Könige auf eine ergreifende Weise hervortritt, wie überhaupt dieser Theil der Composition am Würdigsten in seiner Gesammt-Erscheinung wirkt. Auch in dem Bilde des Augustus fehlt es nicht an bedeutsamen Köpfen. Am wenigsten anziehend, von ziemlich befangenem Charakter, ist das Mittelbild. Hier aber sind wiederum die kleinen Engelgruppen, besonders die am Dach des Stalles hinschwebende, ungemein anziehend; die zierlich geschmackvolle, miniaturartige Ausführung derselben, die durch die kleinere Dimension bewirkte grössere Zartheit der Behandlung, der edle Styl der Gewänder lassen sie als ein treffliches Beispiel ähnlich kleiner Darstellungen, in denen Hemling vorzugsweise Ausgezeichnetes geleistet hat, erscheinen.

---

Und sich von Licht und Glanz umwoben
Da schwebet in dem goldnen Schein
Ein Altar wie von Marmelstein,
Und sitzet drauf ein Frauenbild,
Wohl in ein schlicht Gewand gehüllt,
Ein Knäblein ruht auf ihrem Schooss,
Ohn' allen Schmuck, arm, nackt und bloss.
Da horet er die Worte klar:
„Dies ist des Gottessohns Altar!"
Und als er wieder sein Haupt erhebt,
Ist die Erscheinung vorübergeschwebt.
Da hat der Kaiser wohl erkannt,
Dass er falschlich wurde Gott genannt,
Und hat dem Volk seinen Wunsch verwiesen,
Den Gottessohn aber laut gepriesen,
Und hat ihm einen Altar erbaut
In dem Palast, wo er dies Wunder geschaut;
Und gerade auf derselben Stelle
Steht heut die Sankt Marien-Kapelle. —

Ein andres, dem Hemling zugeschriebenes Gemälde (II. No. 34) enthält eine freie, etwas mehr in die Breite gezogene Kopie jener Vision des Augustus, die jedoch, besonders in den Köpfen, von geringerer Trefflichkeit ist. Auf der Rückseite desselben Gemäldes ist der Engel Gabriel im Momente der Verkündigung vorgestellt. Hieraus geht hervor, dass das Bild als Seitenflügel einem ähnlichen Altarwerke (das auf der Aussenseite des zweiten Flügels die Gestalt der Maria enthielt) angehört.

Als „freie Nachahmung nach Hemling" ist endlich das Gemälde einer Anbetung der Könige (II, No. 37) bezeichnet, dessen Original sich, unter dem Namen des Joh. van Eyck, in der Gallerie von München befindet. Doch dürfte letzteres, wie es scheint, in Bezug auf seine abweichende Behandlung, weder dem J. v. Eyck noch dem Hemling, sondern einem andren, gegenwärtig noch unbekannten Nachfolger des ersten (von dem sich ein zweites Gemälde in einer Londner Sammlung befindet) zuzuschreiben sein. Das Bild des Berliner Museums wiederholt die besonders ansprechenden Theile der Composition, die Gestalten der heil. Jungfrau und des Joseph, in trefflicher Weise, deutet indess, rücksichtlich der minder sorgfältigen Ausführung, auf eine spätere Zeit, da die altflandrische Schule bereits ihre schöneren Eigenthümlichkeiten aufzugeben begann. —

Einer der spätesten Nachfolger der Eyck'schen Schule, Rogier van der Weyde, dessen Blüthe um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts fällt, wird durch ein Gemälde von bedeutender Dimension repräsentirt: eine Kreuzabnahme (II, No. 19). Einige ältere Männerköpfe von ebenso schöner Würde der Auffassung wie trefflicher Ausführung, die auf diesem Bilde enthalten sind, bezeugen die immer noch sehr bedeutsame Nachwirkung jener älteren Meister: zugleich aber tritt in dem Bilde, vornehmlich in der Zeichnung und Körperbewegung der Gestalten, ein höchst manierirtes, der Naivetät der Eyck'schen Schule bereits entfremdetes Element hervor, welches das Sinken der heimathlichen Kunstrichtung erkennen lässt. In dieser Beziehung

reiht sich das Bild denjenigen Werken niederländischer Kunst an, welche den Uebergang zur modernen Darstellungsweise bilden, von denen indess erst später die Rede sein kann.

Schliesslich sind hier noch ein Paar kleine Bilder anzuführen. Das eine von diesen (III, No. 156) enthält eine Darstellung des Gekreuzigten, mit verschiedenen Heiligen umgeben, und spricht eine einfache, kindliche Stimmung aus. Der Auffassung nach dürfte man dasselbe etwa als eine Nachahmung der Hemling'schen Richtung betrachten. — Das zweite (III. No. 155), die Dornenkrönung Christi, bei welcher verschiedene Heilige gegenwärtig sind, gehört wiederum dem Uebergange in die folgende Periode an. Die mittlere Scene ist nicht frei von manierirtem Wesen: die Heiligen jedoch sind in einer einfachen Würde gehalten.

---

### 2. Bestrebungen deutscher Künstler.

Die künstlerische Wirksamkeit der Brüder van Eyck, welche das neue Element der Kunst mit so grossartiger Bedeutsamkeit, in so höchst umfassender Weise einführte, musste natürlich auch ausserhalb der nächsten Heimath ihren Einfluss ausüben. So finden sich namentlich an verschiedenen Punkten Deutschlands die sicheren Zeugnisse eines solchen Einflusses, und auch wo diese nicht in gleicher Entschiedenheit zu erkennen sind, darf man es annehmen, dass sie wenigstens durch Mittelglieder an jener bestimmteren Individualisirung, die im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in der gesammten deutschen Kunst hervortritt mehrfach Antheil haben.

Zunächst zeigt sich ein entschiedener Einfluss der Eyck'schen Richtung in der Schule von Köln, die von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ab zumeist ein näheres Verhältniss zu ihr, als zu den früheren Meistern der Stadt,

erkennen lässt. Den Uebergang der einen zu der anderen Darstellungsweise bezeichnet, ausser den schon früher (S. 146) namhaft gemachten Werken und mehr als diese, eine Reihe kleiner Gemälde mit heiligen Darstellungen (III, No. 167, 168, 169, 170, 171), die jedoch von ziemlich unbedeutender, handwerksmässiger Ausführung sind.

Der vorzüglichste unter den Kölner Meistern der in Rede stehenden Zeit und Kunstrichtung ist ein, dem Namen nach unbekannter Maler, welchen man nach seinem Hauptwerke als den Meister der Lyversberg'schen Passion (einer Reihenfolge von Gemälden, die sich im Besitz des Stadtrathes Lyversberg zu Köln befand) bezeichnet. Von seiner Hand besitzt das Museum ein sehr interessantes Gemälde (III, No. 150), welches, auf goldnem Grunde, die heil. Jungfrau mit dem Kinde und andre weibliche Heilige zu ihren Seiten darstellt; sie sitzen in einem Gartenzwinger unter einer leichten Blumenlaube, zierlich liebenswürdige Gestalten, vornehmlich die h. Katharina und die h. Barbara. Die Gesichter sind ungemein zart und weich, wobei ihnen etwas sentimental Blinzelndes im Auge ein eigenthümliches Gepräge giebt; der Faltenwurf ist von edler Anlage, wenngleich scharf gebrochen. Vorn kniet der Stifter des Bildes mit seinen Söhnen, ihm gegenüber seine Gemahlin mit den Töchtern. Diese Portraits, in der feinen Eyckschen Weise ausgeführt, haben sehr viel Leben und Charakter. Besonders anziehend sind die beiden Söhne: der ältere weicher und sinniger, der jüngere kräftiger, freier und männlicher, beide den verschiedenen Beruf ihres Lebens in ihren Zügen aussprechend.

Der Einfluss dieses Künstlers auf seine Umgebungen war sehr bedeutend, wie sich aus mannigfach verschiedenen Gemälden, welche die Nachfolge seiner Richtung bezeugen, ergiebt. Auch das Museum bewahrt einige treffliche Beispiele der Art. Unter diesen sind zunächst zwei als Gegenstücke zusammengehörige Tafeln (III, No. 180 und 181) zu nennen, auf denen verschiedene Heilige, — auf dem ersten weibliche, auf dem zweiten männliche, — neben und

hinter einander gereiht stehen. Es sind sehr würdevolle, trefflich gewandete Gestalten, denen des vorigen Bildes in der Behandlung verwandt, aber von gröserer Fülle in Form und Farbe und in den Charakteren derber, in den Köpfen mehr Nachahmung der gewöhnlichen Natur. — Von derselben Hand, wie diese beiden, ist auch noch ein grösseres Gemälde (III, No. 186), das jüngste Gericht darstellend, ebenfalls ein tüchtiges, ernstes Bild, in der Composition jedoch zerstreut, indem die ganze Scene des Gerichtes mehr nur als Hieroglyphe für den Vorgrund, wo der Stifter und die Stifterin mit ihren Söhnen und Töchtern knieen und von ihren Schutzpatronen der Gnade des Welten-richtenden Erlösers dargebracht werden, zu betrachten ist.

Verwandter Richtung gehören ferner an: eine Krönung der Maria (III, No. 165, ein Epitaphbild für einen im Jahre 1481 Verstorbenen); Gott-Vater und Christus auf einem goldnen Throne, der im brillanten, spätgothischen Tabernakelstyl ausgeführt ist; vor ihnen die knieende Maria, Engel zu den Seiten und im Vorgrunde die Stifter des Bildes; das Ganze ebenfalls nicht ohne Würde in den Gestalten und mit trefflichen Köpfen, unter denen besonders der des himmlischen Vaters von grosser Bedeutung ist. — Sodann ein grosses Altarbild mit Flügeln (III, No. 185), Madonna auf dem Throne und verschiedene Heilige zu ihren Seiten, ohne die Tiefe des Farbentones, welche den vorgenannten Gemälden eigen ist, gleichwohl auch dies mit einzelnen bedeutsamen Gestalten und mit ausdrucksvollen, auch anmuthigen Köpfen.

Man hat den Meister der Lyversberg'schen Passion zuweilen, obgleich ohne genügenden Grund, mit dem Namen eines gleichzeitigen niederrheinischen Kupferstechers, des Israel von Meckenen, bezeichnet. Mehr dem letzteren verwandt ist ein Altargemälde mit Flügeln (III, No. 164), in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Seiten die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel enthaltend, übrigens ein, wenig werthvolles Bild, mit dürr manierirten und bis zur Karikatur gesteigerten Gestalten.

Aus der späteren Zeit der Kölner Schule sind endlich noch ein Paar Bilder zu erwähnen, welche die Ausartung derselben in eine beträchtlich barocke Darstellungsweise bezeichnen: Ein kleines Bild vom J. 1524 (III, No. 151), mehrere Scenen aus der Passion Christi, mit kurzen Figuren und meist hässlichen Gesichtern; — und eine Himmelfahrt Christi (III, No. 152) aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, ein höchst manierirtes, phantastisches Bild; spasshaft sind drei, auf der einen Seite des Bildes befindliche Zuschauer, die in den abenteuerlichsten Carnevals-Costümen prunken.

---

Mannigfach auch ausserhalb Köln und dessen nächster Umgegend finden sich am Niederrhein die Spuren des gleichzeitigen Einflusses der Eyck'schen Schule. So vornehmlich in der Schule von Calcar, von deren Leistungen das Museum einige interessante Beispiele enthält. Ein kleines Bild dieser Schule (II, No. 70), den Tod der Maria darstellend, erinnert ziemlich entschieden an die Technik der Eyck'schen Schule, obschon in den Köpfen wiederum mehr die Auffassung einer derben Natur sichtbar wird. — Ein anderes Bild (II, No. 44) stellt einen schönen Jüngling dar, der durch eine Schaar von Bewaffneten sprengt, so dass diese rings zu Boden stürzen; es ist, wenigstens in diesen Figuren des Vorgrundes, bei noch befangener Zeichnung kräftig und ebenfalls der flandrischen Behandlungsweise ähnlich gemalt. In den kleineren Gestalten des Hintergrundes, vornehmlich in der schönen Baumlandschaft, treten mehr die Elemente der selbständig entwickelten deutschen Kunst hinzu. — Das bedeutendste Gemälde der Schule ist ein langes Altarbild mit Flügeln (II, No. 86), welches die wichtigsten Momente aus dem Leben Christi zusammenstellt. Hier ist die Composition des Hauptbildes, die verschiedenen Scenen der Passion ohne Sonderung enthaltend, nicht ganz klar geordnet, auch viel verwirrender Goldprunk in der Verzierung der Gewänder angebracht; doch enthält es im Einzelnen An-

muthiges und Würdiges. Sehr anziehend sind dagegen die Flügelbilder, besonders die Geburt Christi auf der linken Seite, eine Composition voll zarten kindlichen Gefühles, die jungfräuliche Mutter überaus reizend; ähnlich auch die Anbetung der Könige auf der rechten Seite.

Unter den übrigen Bildern niederrheinischer Schule ist zunächst ein kleines Gemälde (II, No. 53) zu nennen, welches, in zwei gesonderten Scenen, die Verkündigung und die Geburt Christi enthält; in der Gesammt-Auffassung der Compositionsweise der Eyck'schen Schule verwandt, zeigt sich in den Gestalten selbst wiederum ein mehr deutsches Element. — Ein grösseres Gemälde (II, No. 82) stellt Maria und Anna mit dem Christkinde, darüber Gottvater und den h. Geist dar; es ist eine schlichte, anspruchlose Composition, die h. Jungfrau frei gemalt und anmuthig. (Eine Wiederholung dieses Bildes in einer grössern Gruppe, findet sich in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M., dort dem Rog. van der Weyde zugeschrieben.) — Dem ebenbesprochenen Gemälde verwandt sind die eines späteren namhaften Künstlers, des Hans von Melem: eine Darstellung der h. Dreifaltigkeit (II, No. 89), ein ziemlich schwaches Bild; und das ungemein schlichte, aber naiv lebensvolle Portrait einer ältlichen Frau vom J. 1530 (II, No. 80).

---

Von dem Einfluss, den die Richtung der Eyck'schen Schule auf das obere (südwestliche) Deutschland ausgeübt, giebt ein kleines Gemälde (III, No. 160) ein interessantes Beispiel. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei verehrenden Engeln, der Eyck'schen Behandlungsweise nahe verwandt, die Gestalt und Gewandung der Madonna nicht ohne Würde, wenn auch sonst ohne eine vorzüglich tiefere Bedeutung.

---

In Westphalen, wo sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine sehr anmuthvolle Blüthe der Kunst (eine Abzweigung der kölnischen Schule) gezeigt hatte, machen sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts im Einzelnen zwar ebenfalls die Zeugnisse flandrischen Einflusses bemerklich, die jedoch durch eine andre, eigenthümliche Richtung auf leidenschaftlich überfüllte, eckig scharfe Darstellung zumeist überboten werden. Das Museum besitzt verschiedene Beispiele dieser Art. Das bedeutendste ist ein grosses Altarwerk von der Hand des Jarenus, eines Künstlers von Soest, welches unter verschiedenen Nummern aufgehängt ist. Das lange Mittelbild dieses Werkes (III, No. 173) enthält verschiedene Scenen aus der Passion Christi; ein grosses buntes Bild, die verschiedenen Gruppen, welche den Fortschritt der Begebenheiten bezeichnen, wirr durcheinander; seltsam hastige, dürre und scharfgezeichnete Figuren, und nur im Einzelnen charaktervolle, auch anmuthige Köpfe. Die Flügelbilder zerfallen ein jedes in vier gesonderte Abtheilungen, und ihre Darstellungen sind, da sich hiedurch die Gruppen mehr concentriren, klarer und anschaulicher. Eigenthümlich anziehend ist der erste der beiden Flügel (III, No. 184) welcher die Scenen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel enthält; die Ruhe, welche in diesen Darstellungen herrscht, scheint der künstlerischen Richtung des Jarenus ungleich angemessener; es findet sich in jeder einzelnen Scene viel Ansprechendes — namentlich die Madonna bei der Geburt Christi ist eine sehr anmuthsvolle Gestalt. Bei dem zweiten Flügel (III, No. 183), mit der Auferstehung, der Himmelfahrt Christi, der Ausgiessung des heil. Geistes und dem jüngsten Gerichte, waren dem Künstler nicht wiederum gleich günstige Motive geboten.

Ein andres grosses Bild westphälischer Schule (II, No. 30) stellt die Passion Christi in einer fast noch mehr wirren und überladenen Composition dar; überdiess sind ie Figuren meist in einer wüsten Weise karikirt; einzelne

frische, naturlebendige Köpfe können mit dem Abstossenden des Ganzen nicht versöhnen. — Ungleich grösseres Interesse gewährt ein etwas späteres Bild derselben Schule (II, No. 51), ein Altärchen mit Flügeln; auf dem Mittelbilde eine Maria mit dem Kinde und musicirenden Engelknaben, auf den Seitenbildern, aussen und innen, verschiedene Heilige. Die Figuren sind, wenn auch wohlgeordnet, und zum Theil mit charaktervollen Köpfen, so doch ziemlich hart gezeichnet und ohne sonderliche Schönheit. Trefflich und anmuthig sind dagegen die landschaftlichen Gründe, besonders der reiche und zierliche des Mittelbildes, der mit vielen kleinen Figuren angefüllt ist. Hier sieht man zur Linken ein prächtiges Schloss in burgundischem Style, mit Treppen, Erkern und Thürmen; ein Fürst wird so eben vom Besitzer des Schlosses festlich empfangen. Neben dem Schlosse ein Fluss, über den eine Brücke führt, jenseit bewaldete Berghänge mit verschiedenen Gebäuden, Mühlen, Bauerhäusern u. s. w. Es ist ein ungemein heiteres, mannigfaltiges Leben, in welches man aus der Ruhe der Heiligen hinausblickt.

---

Von der bedeutsameren Entfaltung, welche die deutsche Kunst in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in verschiedenen eigenthümlichen Schulen gewann, und als deren vorzüglichste Meister vornehmlich Michael Wohlgemuth von Nürnberg, der ältere Hans Holbein von Augsburg, Bartholomäus Zeitbloom von Ulm, Martin Schön von Colmar zu nennen sein dürften, besitzt das Museum kein Beispiel. — Nur die Nürnberger Schule der Zeit wird durch zwei Bilder repräsentirt. Das eine ist ein grosses Altargemälde von Jacob Walch (II, No. 49), Christus am Kreuz und verschiedene Heilige zu seinen Seiten. Doch ist dies Werk, wenngleich es das scharfe sculpturartige Wesen der Schule — im Einzelnen sogar nicht ohne eine gewisse Würde — vergegenwärtigt, nur von schwacher Ausführung und giebt keinen Ersatz für die angedeu-

tete, sehr empfindliche Lücke. — Noch weniger bedeutend ist ein zweites Bild der Nürnberger Schule (III, No. 163), eine Madonna mit zwei Heiligen.

---

## C. Leistungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

### 1. Deutsche Schulen.

Für die grösseren Meister, welche aus den Schulen der genannten Künstler hervorgingen und die Blüthe der deutschen Kunst in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnen, giebt das Museum ebenfalls keine vollständige Uebersicht. Der einflussreichste unter diesen, derjenige, welcher durch die Tiefe seines Geistes, durch weitverbreitete Leistungen und durch zahlreiche Schüler und Nachfolger den grösseren Theil des deutschen Kunstgebietes beherrschte, war Albrecht Dürer von Nürnberg (1471 — 1528). Von ihm sind keine, aus seiner Schule nur wenig beachtenswerthe Gemälde in der Gallerie vorhanden. Der Charakter dieser Schule ist im Allgemeinen dahin zu bestimmen, dass in der Darstellung der Formen noch die Schärfe des Umrisses vorherrscht, somit in der Modellirung das Helldunkel noch nicht in seiner bedeutsameren Entwickelung vorhanden ist, dass es aber an Charakteristik, Individualisirung, an freier, selbst grossartig bedeutsamer Bewegung der Gestalten nicht fehlt. Dabei treten zugleich gewisse Besonderheiten in Auffassung und Darstellung, die auf den eigenthümlich phantastischen Sinn des Meisters zurückgeführt werden müssen, hervor.

Die bedeutendsten unter den Arbeiten aus Dürer's Schule sind drei Portraitbilder von der Hand des Georg Pens, eines Künstlers, der sich, der einzige Deutsche, zugleich einige Zeit in Raphaels Schule zu Rom aufgehalten hatte.

indess auch in der Behandlungsweise seiner späteren Bilder den deutschen Charakter nicht verläugnet. Diese drei Portraitbilder sind mit dem Monogramm des Malers und mit dem Datum versehen. Sehr trefflich ist das frühere derselben, vom Jahre 1534, welches unter den Werken der italienischen Schulen aufgehängt ist (I, No. 295). Es enthält das Brustbild eines jungen Mannes in schwarzem Barett, der sich mit der Hand auf einen Tisch aufstützt; bei der freien und leichten Bewegung des Ganzen bezeichnet die schlichte Auffassung, die ebenmässig helle Beleuchtung, die feine Zeichnung, die leise Modellirung, auch die saubere Ausführung der Haare, die ursprüngliche Schule des Künstlers. — Auch die beiden andren Portraitbilder, das des Nürnberger Malers Erhard Schwezer vom J. 1544 (II, No. 71) und das seiner Frau vom J. 1543 (II, No. 72), zeichnen sich durch das trefflich einfache Arrangement und durch die schlicht lebenvolle Behandlung aus.

Unter mehreren andren Portraitbildern ungenannter Künstler aus der Dürer'schen Schule ist vornehmlich eins (II, No. 90), das Bildniss eines Mannes von mittleren Jahren in schwarzem Pelz, hervorzuheben, indem dies, bei der einfachen Strenge der Auffassung, zugleich eine so treffliche, lebenswarme Durchführung zeigt, dass es in gewissem Betracht an die eignen Arbeiten des Meisters erinnert. — Auch die übrigen Portraitbilder (II, No. 85, 96, 108) geben gute Belege für die durch Dürer ausgebildete Weise der Auffassung und Behandlung.

Ein eigenthümlich beachtenswerthes Bildniss (II, No. 65) ist dem Hans von Culmbach zugeschrieben. Es stellt Jacob Fugger den jüngeren, einen der bedeutendsten Männer dieser deutschen Mediceer-Familie dar; ein ältliches, aber feines und kluges Gesicht, mit offner Stirn und scharfen Augen. Die Auffassung ist ungemein fein und individualisirend, dabei aber in der Carnation ein eigner graulicher Ton, der von der warmen bräunlichen Schattengebung, wie solche auf den sichren Bildern des genannten Künstlers gefunden wird, abweicht, der überhaupt (wie auch die Be-

handlung des Gewandes) mehr auf die Schulen des südlichen Deutschlands, etwa auf die von Augsburg, zu deuten scheint.

Von **Hans Scheuffelin** ist ein sehr unbedeutendes Portrait (II, No. 77, mit seinem Monogramme), vorhanden. Zwei historische Bilder von demselben, das Abendmahl (II, No. 104, mit dem Monogramme und der Jahrz. 1511) und Christi Abschied von der Maria (II, No. 94) geben von der handwerklich tüchtigen, freilich nicht sonderlich geistreichen Weise, in welcher Scheuffelin die Darstellungsweise Dürers nachzuahmen strebte, Zeugniss. — Diesen Bildern sehr ähnlich ist noch eine andre Arbeit der Schule, Christus am Oelberge (II, No. 109).

Eigenthümlich interessant, den Styl der Schule bestimmt bezeichnend, wenngleich von ziemlich trockener Färbung, ist die Darstellung eines jüngsten Gerichtes (III, No. 134) von **Heinrich Aldegrever**. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes weht; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantastischen Teufelgestalten über den Verdammten. Bei den Schaaren der Auferstandenen ist zwar jene Trockenheit der Behandlung am Auffallendsten, doch tritt auch in ihnen, in der feierlich gemessenen Bewegung, ein gewisses grossartigeres Element hervor. So sind auch die Heiligen im Vorgrund mit den Donatoren nicht ohne eigenthümliche Würde.

Dem **Albrecht Altdorfer**, dem anmuthvollsten unter Dürer's Schülern, — einem Meister, dessen Bilder eine eigenthümliche Blüthe der Romantik entfalten, sind zwei unbedeutende Bilder zugeschrieben. Das eine von diesen (II, No. 118) stellt den heil. Hieronymus, in einer Landschaft sitzend und studirend dar; die Behandlung der Landschaft erinnert hier, auf gewisse Weise, allerdings an Altdorfer, die Carnation an Dürer. — Das andre Bild (II, No. 112), in zwei Abtheilungen den heil. Franciscus und den h. Hieronymus darstellend, ist zwar, in den phantastischen Lich-

tern der Landschaft, ebenfalls nicht ohne Reminiscenzen an Altdorfer, kann aber nur als eine gänzlich geistlose, dieses Namens sehr wenig würdige Nachahmung betrachtet werden.

Dem Bartholomäus Beham ist ein, vom Styl der Dürer'schen Schule wesentlich abweichendes Gemälde, Christus nach seiner Auferstehung unter den Aposteln (II, No. 211), zugeschrieben. An sich ohne sonderliche Tiefe, ist dies Gemälde durch die statuarische Behandlung der Gewänder, welche ziemlich bestimmt an den Styl der gleichzeitigen Nürnberger Brouzegiesser, besonders der Vischer'schen Familie, erinnert, eigenthümlich bemerkenswerth.

Endlich ist hier noch eines, freilich ebenfalls nicht sonderlich bedeutenden Gemäldes zu gedenken (II, No. 98), welches die Nachahmung einer Dürer'schen Composition von der Hand eines niederländischen Künstlers enthält. Es ist die Flucht nach Aegypten, nach Dürer's Holzschnitt im Leben der Maria, hier jedoch mit breiterer und mehr geöffneter Landschaft.

---

In einem gewissen verwandschaftlichen Verhältnisse zur Richtung der Dürer'schen Schule steht einer der bekanntesten Zeitgenossen Dürer's. Dies ist der ältere Lucas Cranach (1472—1553). Aus dem Fränkischen gebürtig, scheint er früh die bestimmten Eindrücke der künstlerischen Richtung seiner Heimath (als deren Culminationspunkt die Nürnberger Schule zu betrachten ist) empfangen, wenn auch nachmals eigenthümlich ausgebildet zu haben. Die grösste Zeit seines Lebens brachte er in Sachsen, besonders in Wittenberg, zu, wo seine Darstellungsweise alsbald die herrschende wurde und zahlreiche Arbeiten seiner Hand verbreitet sind. In diesen tritt dieselbe Behandlung der Form wie in der Dürer'schen Schule hervor, die sich jedoch insgemein mit einer minder tiefen Färbung verbindet; statt der grossartigen Charakteristik Dürer's ist ihm eine ansprechende, oft liebenswürdige Naivetät der Auffas-

sung eigen. Zu bemerken ist, dass seine eigentliche Blüthe, wenigstens seine grössere Thätigkeit im Fache der Kunst, erst in sein späteres Mannesalter (in seine fünfziger und sechsziger Jahre) fällt.

Das Museum besitzt eine sehr bedeutende Anzahl Cranach'scher Gemälde (es sind ihrer drei und zwanzig, zum grössern Theil mit Cranachs Monogramm bezeichnet,) welche die verschiedenen Richtungen des Meisters repräsentiren. Unter diesen sind zuerst die Portraits hervorzuheben. Das frühste derselben (unter den im Museum vorhandenen) ist vom J. 1527 (II, No. 69); es enthält das Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Churfürsten von Mainz, der hier jedoch, klein und in ganzer Figur, als ein heiliger Hieronymus, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, dargestellt ist; allerlei schöne und edle Thiere, in deren Darstellung Cranach von seinen Zeitgenossen vorzüglich gerühmt wird, umgeben ihn. Das Bild ist ungemein zierlich beendet. Ein zweites Portrait desselben Kardinals (II, No. 43) enthält sein Brustbild in Lebensgrösse; die weichen, behaglichen Züge des Gesichtes sind hier mit einer geistreichen Freiheit behandelt. Die treffliche Arbeit an beiden genannten Bildern scheint auf ein namhaftes Interesse des Meisters für den Dargestellten, den eifrigsten Kunstfreund unter den deutschen Grossen jener Zeit, hinzudeuten. (Das grössere Portrait, No. 43, ist in dem Katalog von 1837 noch als Arbeit des H. B. Grien verzeichnet; bei neuerlich erfolgter Reinigung desselben hat sich jedoch diese Annahme als unhaltbar erwiesen, auch zur Bestätigung des Gegentheils das Monogramm Cranachs vorgefunden). — Aus dem Jahre 1528 ist das Bildniss Luthers (II, No. 64), in ritterlichem Kostüm und mit feinem Schnurrbart, so wie der geistliche Kämpfer als ein weltlicher Ritter Georg auf der Wartburg lebte; ein Kostüm, das, beiläufig gesagt, den kräftig männlichen Zügen des Helden sehr wohl steht. Ein andres Portrait Luther's (II, No. 63) stellt ihn in seiner gewöhnlichen geistlichen Tracht dar. Das Gegenstück des letzteren (II, No. 62) ist ein Portrait Melanchthon's. Diese drei Bil-

der sind einfach, aber geistvoll lebendig gemalt. Neben ihnen ist noch ein kleines Bildniss der Katharina von Bora (II, No. 100) zu nennen, deren Ehe mit Luther bekanntlich durch Cranach's Vermittelung zu Stande gebracht ward. — Mehrere Bildnisse stellen sächsische Fürsten, Gönner und Freunde des Meisters, dar. Trefflich ist das kleine Portrait des Churfürsten Friedrich des Weisen vom J. 1532 (II, No. 99); noch ausgezeichneter das ebenfalls kleine Bild des Herzogs Georg (II, No. 113), ein Bild von eben so warmer Färbung, wie schlichter und würdiger Haltung. Das grosse Portrait des Churfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen, aus späterer Zeit des Künstlers, (II, No. 79) ist ebenfalls eine tüchtige, charaktervolle Arbeit; das Portrait des Herzogs Johann Friedrich des jüngeren (II, No. 55) dagegen ziemlich untergeordnet.

Unter den biblisch-historischen Gemälden Cranach's ist vornehmlich eins (II, No. 121, *a*.) beachtenswerth, welches Christus am Tische des Pharisäers und Magdalena, die ihm mit ihren Haaren die Füsse trocknet, darstellt. Die genaue Beendung des Ganzen, die trefflich charaktervollen Köpfe der Männer, vornehmlich der hinterwärts stehenden Zuschauer, welche Portraits von Zeitgenossen zu sein scheinen, geben diesem Bilde eigenthümliche Vorzüge. — Drei grosse Gemälde von den Jahren 1537 und 1538, mit Scenen aus der Passion Christi, die Fusswaschung (II, No. 59), das Gebet am Oelberge (II, No. 60) und die Grablegung (II, No. 61), sind mehr handwerksmässig gearbeitet; sie haben nur das allgemein Naive und Gemüthliche, was dem Meister eigen ist, ohne sich durch besondre Durchbildung und tiefere Lösung der erhabenen Aufgaben auszuzeichnen. Nur der betende Christus auf dem zweiten dieser Bilder zieht durch die schlichte Würde der Darstellung an. Diese drei Gemälde scheinen übrigens zu einer grösseren Folge zu gehören und mit den sechs Gemälden der Passion, welche in der Gemälde-Sammlung des königl. Schlosses zu Berlin (Zimmer No. 137) aufbewahrt werden und auf denen sich dieselben Jahrzahlen vorfinden, einen abgeschlossenen Cy-

klus ausgemacht zu haben. — Ausserdem ist hier noch eine grosse, nicht sonderlich bedeutende Darstellung von Salomo's Urtheil (II, No. 76) anzuführen.

In verschiedenen mythischen Gegenständen ist Cranach mehr den Eingebungen der Laune gefolgt. So in einem komischen Bilde grösserer Dimension (II, No. 35), welches den Herkules am Spinnrocken bei der Omphale darstellt. Die Gestalt des Göttersohnes hat hier zwar nicht sonderlich Heroisches; die Omphale dagegen und ihre Gespielinnen, die ihn verspotten, sind lustige, schnippische Dirnen in leichtfertig sächsischem Kostüm. Auch sind hinter den Figuren, an der Wand des Gemaches hängend, ein Paar trefflich gemalte Vögel zu bemerken. — Zwei lebensgrosse nackte Venusbilder (II, No. 46 und 54) sind nicht sonderlich anziehend. Zwar sind Bilder der Art von Cranach's Hand nicht selten, und die sächsischen Herren scheinen dieselben als Schmuck ihrer Schlösser gern gesehn zu haben; doch genügt bei ihnen die gutmüthige Naivetät des Künstlers nicht, und der Mangel an geläuterter, idealer Form, an einer vollen, lebenskräftigen Farbe tritt in solchem Maassstabe störend hervor. Anders ist es in kleinerem Maassstabe, wie auf einem dritten Bilde ähnlichen Inhalts (II, No. 52, mit der Jahrz. 1534), wo dieselben Anforderungen nicht in gleicher Stärke gültig sind und wo überdies der Schmuck, den die Gestalt der Göttin trägt, der rothe Federhut, die Goldkette, ihr ein halb mährchenhaftes Gepräge giebt. — Letzteres, der mährchenhaft phantastische Reiz, giebt einem andern kleinen Bilde vom J. 1530, welches Apollo und Diana im Walde vorstellt, (II, No. 45) ein eigenthümliches Interesse. Beide sind ebenfalls nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar wiederum nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eignen zarten Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt, ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Al-

terthums, wie solcher noch jetzt mehrfach durch unsre alten Volkslieder tönt. — Zwei, in der äusserlichen Darstellung ähnliche Bilder, Adam und Eva unter den Thieren des Paradieses (II, No. 58 vom Jahre 1531, und No. 119 vom Jahre 1533) sind ohne jenen mährchenhaften Zauber, wenngleich sonst, vornehmlich in den Thieren, gut gemalt.

Endlich ist noch eine Composition von Cranach (II, No. 56) zu erwähnen, welche seiner volksthümlichen Naivetät den freisten Spielraum bot; sie ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebenzigsten des Meisters, allerdings schon etwas derb und flüchtig gemalt, aber noch immer mit einer höchst ergötzlichen, lebensfrischen Laune. Sie stellt den Brunnen der Jugend dar, ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem sauberen Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, wird eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren, u. s. w. herangeschleppt und mühsam ins Wasser gethan. Auf der andern Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in welches sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich in's Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten.

Unter Cranach's Nachfolgern ist sein Sohn, **Lucas Cranach der jüngere**, der bedeutendste. Doch vereinigt dieser mit der Nachahmung seines Vaters zugleich Nachahmung der Dürer'schen Behandlungsweise. In solcher Art ist das von ihm vorhandene Gemälde (II, No. 124), ein tüchtiges, lebenvolles Porträtbild, ausgeführt.

---

Den Gegensatz gegen jene Richtung der deutschen Kunst, welche vornehmlich dem fränkischen Kreise angehört und als

deren hervorragendste Erscheinung Albrecht Dürer mit seiner Schule zu betrachten ist, bildeten die Schulen des südwestlichen Deutschlands. In ihnen tritt, und schon gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (wie namentlich bei Martin Schön und Barth. Zeitbloom), das Bestreben, die Gestalten mit einer weichern Lebensfülle zu umkleiden, hervor und entwickelt sich in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts zur schönsten Vollendung. Im Uebergange zwischen beiden Richtungen steht Hans Baldung Grien, der in seiner scharfcharacteristischen, bis zum Manierirten gesteigerten Auffassungsweise an die Dürer'sche Schule, in der lichteren Färbung, in freierer Rundung der Formen, in minder streng stylisirter Gewandung an die süddeutsche Behandlungsweise erinnert, — übrigens ein Künstler von nicht durchgreifender Bedeutung. Er war im Breisgau und im Elsass thätig. Von ihm besitzt das Museum drei Gemälde. Bezeichnend für die eben angedeutete eigenthümliche Behandlungsweise des Künstlers sind eine Darstellung der Kreuzigung Christi vom J. 1512 (II, No. 47) und eine Steinigung Stephani vom J. 1522 (II, No. 114, beide mit dem Monogramm versehen). Beide Bilder haben eine gewisse handwerksmässige Tüchtigkeit, auch eine gewisse Energie; doch sind sie von manierirter Uebertreibung nicht frei, besonders das zweite Bild, bei dem indess einzelnes Wohlgedachte in der Anlage der Gewänder zu bemerken ist. — Das dritte Gemälde (II, No. 91, mit dem Monogramm) enthält ein Crucifix mit Maria und Johannes, Gestalten, die durch eine schlichte, fast grossartige Würde, die Maria auch durch einen schönen, anmuthvollen Kopf, ansprechen.

Von den übrigen Meistern, welche, spezieller als der eben Genannte, die Blüthe der südwestlich-deutschen Malerei bezeichnen, fehlen wiederum sehr wichtige Namen, wie Niclaus Manuel von Bern und Martin Schaffner von Ulm. Der vollendetste unter diesen Meistern jedoch wird, unter den Gemälden des Museums, durch einige höchst werthvolle Leistungen repräsentirt. Dies ist Hans Holbein der jüngere (1498—1554). Die frühere Zeit seines

Lebens in Basel thätig, hat er hier, wo die elsassische und die schwäbische Kunst vorherrschend und in ziemlich gleichmässiger Weise einwirkten, unstreitig jene Richtung auf eine klarere, vollere, freiere Entfaltung der körperlichen Form, auf eine zartere, vollkommen durchgeführte Belebung, auf eine rein objective Auffassung empfangen, welche sein Eigenthum ist, wenngleich natürlich die grossartige Durchbildung dieser Richtung, das edle, schlichte Maass seiner Darstellungen seiner eignen bedeutsamen Persönlichkeit zugeschrieben werden muss. Die grösste Zeit seines selbständigen Mannesalters brachte Holbein übrigens ausserhalb seines Vaterlandes, am englischen Hofe, zu.

Als interessant, wenn auch lediglich nur in technischen Beziehungen, ist zunächst ein kleines Gemälde (II, No. 26, *a*.) anzuführen, welches noch der früheren Zeit Holbein's anzugehören scheint. Es stellt eine Gesellschaft von jungen Männern und Weibern in einem liederlichen Hause dar, daneben auf der einen Seite den Hausflur mit Schlägerei und Trunkenheit, auf der andern Seite einen Blick in unanständige Gemächer. Die freie Behandlung in Körperform und Gewandung, die ohne alle Schärfe durchgeführte Modellirung giebt hier vornehmlich ein charakteristisches Beispiel jener süddeutschen Kunst-Richtung. Sonst freilich ist das Bild sehr unbedeutend, oder vielmehr widerwärtig, da die gründliche Gemeinheit der Darstellung aller humoristischen Folie — durch welche dieselbe vielleicht eine künstlerische Geltung hätte gewinnen können — entbehrt. Die schlechten Zoten, mit denen man die Wände jener Kneipe bepinselt sieht, geben ebenfalls keinen Ersatz für diesen mangelnden Humor.

Ungleich würdigere Beispiele für Holbeins künstlerische Eigenthümlichkeit geben zwei lebensgrosse Portraitbilder, wie denn überhaupt das Portrait dasjenige Fach ist, in welchem sich seine Meisterschaft am Glänzendsten entwickelt. Das eine derselben ist das Bildniss eines Kaufmannes in seinem Comtoir (II, No. 75); aus den mannigfachen, auf Briefen und Zetteln vorhandenen Inschriften geht hervor, dass

es einen zu London etablirten Schweizer, Georg Gyzen, vorstellt und im J. 1532 gemalt ist. Der junge Kaufherr, in stattlicher Kleidung, steht hinter einem Tische, indem er, zum Beschauer hinausblickend, einen Brief zu erbrechen im Begriff ist. Der Tisch ist mit einem kostbaren Teppich bedeckt; darauf steht ein zierliches Glas mit Blumen, allerlei Schreibgeräth und dergl. An den Wänden sind Repositorien angebracht, auf und an denen ebenfalls allerlei Geräthe, Bücher, Kasten, eine zierlich geschnitzte Bindfadenkapsel, eine feine Goldwage u. s. w. sichtbar werden. Das Bild ist mit höchster Feinheit und Sauberkeit gemalt, ohne jedoch irgendwie ängstlich zu werden; die Carnation weich und zart geschmolzen, wenn auch in einem etwas kühleren Tone (wie solcher überhaupt der süddeutschen Kunst eigen zu sein pflegt); der Ausdruck voll schlichten, frisch gesunden Lebens. Das Ganze, mit seinen mannigfachen Nebendingen, die mit Bestimmtheit in eine besondre Situation einführen, gewährt den Eindruck einer gemüthlich behaglichen Existenz.

Das zweite Portraitbild (II, No. 73) stellt den berühmten kaiserlichen Feldhauptmann Georg Frundsberg dar. Von den Knieen an gesehen steht der gewaltige Krieger vor einer Nische dem Beschauer gegenüber. Er ist vollständig gepanzert und hält in der Rechten eine Hellebarde, während er die Linke in die Seite stützt, eine breite mächtige Gestalt, auch in den Gesichtszügen, bei grosser Gutmüthigkeit, der Ausdruck höchster physischer Gewalt; der Bart ist schon grau, im Uebrigen aber hat das Alter auf die ganze Gestalt noch keinen Eindruck hervorzubringen vermocht. Diesem Bilde gegenüber glaubt man den Worten des Chronisten, wenn er sagt: „Frundsberg war ein grosser schwerer Mann, und an Gliedern also stark, wenn er den Mittelfinger der rechten Hand ausstreckte, dass er damit den stärksten Mann, so sich steif stellte, vom Platz stossen konnte. Wenn ein Pferd daher gelaufen kam, konnte er es beim Zaum ergreifen und eilend stellen. Die grossen Büchsen und Mauerbrecher konnte er allein mit seinen sta

ken Lenden von einem Orte an den andern führen, und wenn er vom Rosse stieg und ging, konnte man ihm nicht wohl folgen.“ Die Behandlung des Bildes ist übrigens von der des vorigen in mehrfacher Beziehung verschieden: die Carnation ist warm und kräftig, der Vortrag gross, breit und frei. Die Absicht bei diesem Bilde geht, trotz des trefflichen Verständnisses im Detail, mehr auf Gesammtwirkung, bei dem vorigen, trotz des schönen Arrangements im Ganzen, mehr auf eine zierliche Vollendung des Einzelnen.

Ein rühmlicher Nachfolger Holbein's war Christoph Amberger von Augsburg. Von diesem sind, ausser einem wenig bedeutenden Gemälde mit der Figur des heil. Augustinus (II, No. 74), an dem nur der schlicht portrait-artige Kopf ansprechend ist, ebenfalls zwei bemerkenswerthe Bildnisse vorhanden. Das eine (II, No. 97), fein gemalt und von ziemlich kühler Carnation, enthält das Brustbild des Kaisers Karl V. in seinem zwei und dreissigsten Jahre (also im J. 1532 gemalt), ein blasses Gesicht mit feinen Zügen; die Stirn ist bedeutend und tritt entschieden hervor; das Kinn, von einem dünnen Barte bedeckt, und die Unterlippe hängen, fast ermattet, herab. Gleichwohl liegt in diesem Munde, wie in der Stirn, etwas ungemein Bestimmtes, und das feste Auge entspricht dem auf dem Grunde des Bildes angebrachten Wahlspruche: *Plus oultre*. — Das andre Portrait (II, No. 67) stellt einen namhaften Gelehrten jener Zeit, den Sebastian Münster, dar, einen Greis mit offnem gedankenvollem Auge und scharfem Munde. Dies Bild ist von hellröthlichem Tone der Carnation und von ziemlich leichter Ausführung.

Ausserdem ist noch eine namhafte Anzahl von Portraitbildern oberdeutscher Schulen, von grösserem und geringerem Werthe, vorhanden. Das Portrait eines jungen Ritters vom J. 1527 (II, No. 120) nähert sich der Richtung des Chr. Amberger; es ist ungemein schlicht behandelt, doch von etwas nüchterner Auffassung. — Das Brustbild einer Frau in reich geschmücktem Kostüm, vom J. 1548 (II, No. 103) zeichnet sich durch die treffliche Fassung der Gestalt aus.

Die Malerei, sehr einfach doch lebenvoll, und die ganze Behandlung, scheint ebenfalls auf die Augsburger Schule zu deuten. — Aehnlich ein zweites Brustbild einer Frau (III, No. 158), welches indess in der Zeichnung der Gestalt weniger gelungen ist. — Das Portrait eines jungen Mannes vom J. 1527 (II, No. 128) spricht durch die feine, aber etwas strenge Durchführung an. — Abweichend, in einer eigenthümlichen, fast zierlichen Carnation erscheint ein andres männliches Bildniss (II, No. 125). — Ein drittes (II, No. 116) ist durch die tiefere Stimmung der Carnation und durch die energische, etwas strenge Behandlung von guter Wirkung. — Ein viertes, vom J. 1539 (II, No. 117) ist ähnlich behandelt, doch minder bedeutend. — Ein späteres männliches Bildniss endlich, vom J. 1568, (II, No. 127) ist wiederum sehr fein, doch etwas trocken ausgeführt.

---

Noch sind hier die Bilder zweier deutschen Künstler namhaft zu machen, welche den bisher genannten vorherrschenden Richtungen der deutschen Malerei nicht unmittelbar anzureihen sind. Der eine von diesen ist Bartholomäus de Bruyn von Köln, im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts blühend. Von ihm sieht man zunächst das Portraitbild eines kölnischen Bürgermeisters in seiner Amtstracht (II, No. 66, mit der Jahrz. 1525), ein Gesicht von stillem und festem Ausdrucke, sehr trefflich und lebenvoll gemalt, auf gewisse Weise zwar mit der Richtung Holbein's verwandt, doch zugleich mit andren Farbentönen, die mehr an die flandrische Schule erinnern dürften. — Entschiednere Nachwirkung der letzten scheint sich in einem zweiten, grösseren Gemälde desselben Künstlers (II, No. 115) auszusprechen. Es stellt eine Madonna mit dem Kinde und mit schwebenden Engeln dar, vor welcher ein cleverscher Herzog kniet. Die ganze Auffassung erinnert an die Eyck'sche Schule; die Darstellung ist, wenn auch nicht tief in

Ton und Charakter, so doch edel und anspruchlos. Die Gestalt des knieenden Mannes ist vortrefflich. — Ein drittes Bild (II, No. 81) die Klage über dem Leichnam des Erlösers, ist eine unbedeutende, rohe Arbeit.

Zwei Bilder rühren von Ludger zum Ring dem jüngeren her, einem Maler, der einer zahlreichen westphälischen Künstlerfamilie, deren Werke den Uebergang in die moderne Richtung der Kunst bezeichnen, angehört und dessen Blüthe in die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts fällt. Das eine dieser Bilder (II, No. 176, mit dem Monogramm des Künstlers), enthält ein tüchtig gemaltes männliches Portrait; — das andre (II, No. 190, mit dem Namen und der Jahrz. 1562) eine etwas verwunderliche Darstellung. Es ist eine grosse Küche, mit allen möglichen Vorräthen von Lebensmitteln angefüllt, darin sich einige Personen befinden; hinterwärts der Blick in ein offnes Gemach, in welchem so eben die Hochzeit zu Cana gefeiert wird. Die Figuren sind wenig bedeutend und nur die Köpfe derselben von zierlichem Portrait-Charakter. All jenes Beiwerk aber ist, wenn auch noch ohne Totalwirkung, so doch im Einzelnen meisterhaft ausgeführt und bildet ein merkwürdiges Beispiel von dem ersten bedeutenderen Hervortreten dieser dem „Stillleben" angehörigen Gegenstände.

---

### 2. Niederländische Schulen.

In der niederländischen Malerei treten, in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, nachdem die Richtung der Eyck'schen Schule sich allmählig abgeschwächt hatte, neue Bestrebungen hervor. Die schlichte, kindliche Auffassungsweise jener älteren Meister genügt nicht mehr; man ist statt dessen bemüht, eine vollere Entfaltung der Form, eine freiere Bewegung der Gestalten, eine grössere Energie und Leichtigkeit des Vortrages zu entwickeln. Zu-

nächst befolgte man hiebei noch die heimischen Motive der Darstellung. Durch mannigfache Verbindung mit Italien aber lernte man bald ein angemessenes Feld für diese neuen Bestrebungen kennen, und in plötzlichem Uebergange wandte man sich nunmehr, die Erinnerungen an die älteren Schulen des Landes hinwegwerfend, der Nachahmung der Italiener zu. Hievon kann indess erst später die Rede sein. - Wir betrachten zunächst diejenigen Gemälde des Museums, welche ihrem Gesammtcharakter nach, noch immer den älteren Meistern verwandt sind. Der Hauptsitz der niederländischen Kunst hatte sich in dieser Zeit aus den flandrischen Gegenden in die von Brabant hinübergezogen.

Johann Mabuse, einer der Künstler, der später den entschiedensten Anhängern der Italiener zugezählt werden muss, erscheint in früheren Werken als ein sehr liebenswürdiger Nachahmer der alten Schule. Das Museum besitzt von ihm ein Gemälde (II, No. 21), welches hiefür ein sehr interessantes Zeugniss giebt. Es stellt den gekreuzigten Heiland, auf der einen Seite die klagenden Frauen, auf der andern die Krieger, im Hintergrunde eine weite Landschaft mit der Aussicht auf Jerusalem, dar. Wohl ist in dem Bilde nicht mehr die ganze frühere Tiefe, aber immer noch ein sehr ansprechender Nachklang derselben; Maria, in Gestalt und Gesicht ist vortrefflich, besonders aber der Christuskopf von grosser Schönheit. Ausgezeichnet, voller Leben und Charakter und von sehr gediegener Ausführung, sind die Gestalten der Krieger. — Eine Madonna mit dem Kinde (II, No. 134) lässt dagegen schon ungleich mehr von der späteren Richtung erkennen, ist aber nicht frei von Manier. — Ein, der früheren Zeit des Mabuse verwandtes Gemälde (II, No. 84), welches die Anbetung der Könige darstellt, zeigt, bei einem gewissen, graulichen Farbentone, ein nicht erfolgloses Bestreben nach freierer, vollerer Durchbildung der Form.

Der bedeutendste und eigenthümlichste unter den hieher gehörigen Meistern ist Quintin Messys von Antwerpen. Ein von ihm vorhandenes Gemälde mittlerer Grösse (II,

No. 20) ist charakteristisch für die niederländische Kunstrichtung der Zeit. Es stellt eine Maria, welche auf prächtigem Throne sitzt und das Christuskind küsst, dar. Freie Bewegung (auch in der Gewandung), heitere Lebendigkeit sprechen aus dem Bilde, obschon der Darstellung kein sonderliches Schönheitsgefühl einwohnt. Nur noch in den Nebensachen, in den Speisen, welche sich seitwärts auf einem Tischchen befinden, vornehmlich in den schimmernden Achatsäulchen des Thrones und deren zierlich durchbrochenen Goldkapitälern zeigt sich die alte, nachdenklich ausführende Weise der Kunst. — Ein von demselben Meister herrührendes männliches Portraitbild (II, No. 30) ist schwach; ein andres dagegen, als „dem Quintin M. verwandt“ bezeichnet, (II, No. 78) ist warm und lebenvoll gemalt.

Der Sohn und Schüler Quintins, Johann Messys, bemühte sich, die Weise des Vaters nachzuahmen. Von seiner Hand ist ein Brustbild des h. Hieronymus (II, No. 147), eine wenig bedeutende Arbeit. — Ungleich interessanter ist ein andres Gemälde (II, No. 165), welches indess nur die alte Wiederholung einer der bekanntesten Compositionen Quintins ist, (als deren Original gewöhnlich ein zu Windsor in England befindliches Gemälde betrachtet wird). Es stellt einen Geldwechsler im Comtoir, und einen andren neben ihm, der ihn betrogen zu haben scheint, dar; geistreich lebenvolle Köpfe, keck und in bräunlichem Tone gemalt. — Aehnliche Darstellungen wurden mannigfach beliebt. So ist, von einem andern Nachahmer, das Gemälde eines Geldwechslers mit seiner Frau (II, No. 164) anzuführen, welches jedoch bedeutend schwächer und nur in dem feinen Kopfe der jungen Frau von anziehender Wirkung ist.

Nicht uninteressant ist ferner das Bild einer Madonna mit dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend, (II, No. 139) von Lancelot Blondeel. Die ganze Erscheinung der Maria hat etwas eigen Wundersames, was durch die seltsame Pracht des Thrones nicht gerade beeinträchtigt wird.

Das Gemälde eines heil. Hieronymus in seinem Studier-Zimmer (II, No. 143) von Bernhard van Orley gewährt nur noch in den Nebensachen, in denen sich die alterthümliche Lust an der Darstellung mannigfachen Geräthes ausspricht, einiges Interesse. Bedeutender ist dieser Künstler in seinen spätern Leistungen. — Als dem B. van Orley verwandt, sind mehrere Bilder verzeichnet. Eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, Mittelbild mit Flügeln, (II, No. 129) zeigt mannigfaches Bestreben, nackte Körper in angemessener Formenbildung vorzuführen, ist hierin aber noch von wenig bedeutendem Erfolge, überhaupt nicht sonderlich geistreich. — Ein andres Bild (II, No. 111, mit der Jahrz. 1521), in eine Reihe kleiner Darstellungen mit Scenen aus Christi Leben zerfallend, ist ebenfalls ohne tiefere geistige Bedeutung, und nur im Einzelnen durch zierliche Lichteffekte beachtenswerth. — Ein drittes Bild (II, No. 92, mit der Jahrz. 1528) enthält, grau in grau gemalt, eine tüchtige und ansprechende Composition von Salomo's Urtheil.

Ein Gemälde von Joachim Patenier (II, No. 123) stellt auf der einen Seite das Innere eines Zoll-Büreaus und darin den Matthäus (natürlich nicht im antiken Kostüm), auf der andern Seite einen Blick ins Freie und Christus der mit einigen Jüngern vorübergeht und den Matthäus zu sich beruft, dar. Die Gestalten sind nicht sonderlich bedeutend, die Köpfe fast zur Karikatur geneigt; aber das Ganze des Vorganges ist lebendig aufgefasst, und das Innere jenes Zimmers mit seinem mannigfachen Geräth giebt wiederum ein ansprechendes Bild bürgerlicher Behaglichkeit. — Eine Anbetung der Könige, Nachahmung des Patenier, (II, No. 122) ist mit eigenthümlicher Laune, und nicht ohne saubere Durchführung, gemalt.

Joachim Patenier ist, neben Darstellungen, wie die obengenannten, als einer derjenigen niederländischen Künstler zu bezeichnen, welche zuerst das Fach der landschaftlichen Malerei mit grösserer Entschiedenheit und bestimmterer Absicht in die Kunst eingeführt haben. Macht sich bei den frühern Meistern zwar die Landschaft oft bereits als ein

integrirender Theil der Darstellung bemerklich, ist sie nicht selten interessanter als der Hauptgegenstand, so erscheint sie bei ihnen doch immer noch als untergeordnet gegen das Ganze. Patenier aber und seine Mitstrebenden begannen, die heiligen Figuren der Darstellung (deren man noch nicht füglich entbehren zu können meinte) mehr in diese Umgebung zurücktreten zu lassen, sie mehr nur als Staffage zu behandeln und um sie die Erscheinungen einer mannigfach gestalteten Natur auszubreiten. Freilich fehlt es diesen ersten selbständigeren Landschaften, bei der Ueberfülle des Details, bei noch nicht ausgebildeter Luft-Perspektive, noch mehr oder minder an Total-Wirkung und an dem Ausdrucke einer durchgreifenden Stimmung. Interessant ist vornehmlich ein solches landschaftliches Bild von Patenier (II, No. 105), wo im Vorgrunde Maria mit dem Kinde, auf der Flucht begriffen, rastet, während in den Gassen eines fernen Dörfchens der bethlehemitische Kindermord wüthet. In der Mitte des Hintergrundes sieht man hier einen mächtigen Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht, und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt. Zu den Seiten des Felsens breiten sich Dörfer, mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern, hin. Zur Linken sind ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt und der Horizont des Meeres. — Bei ein Paar Bildern ähnlicher Richtung (II, No. 106 und 126), welche beide ebenfalls die rastende Maria enthalten, nimmt diese wiederum einen grösseren Raum im Verhältniss zu den landschaftlichen Theilen der Bilder ein.

Aehnlich auch ist ein Bildchen mit der Ruhe auf der Flucht (II, No. 101) von Henri de Bles, der neben Patenier als der bedeutendste der ältesten Landschaftsmaler genannt wird. Eigenthümlicher noch ist ein andres Bild desselben Künstlers (II, No. 107), in welchem die dargestellte heilige Handlung, die Jagd des h. Hubertus, bereits gänzlich zur Staffage gemacht ist, und dessen Farbenton zugleich, trotz der mannigfach dargestellten Baulichkeiten, bereits mehr auf einen Gesammt-Eindruck hinarbeitet. —

Charakteristisch für die landschaftliche Behandlung dieses Künstlers ist auch die Landschaft, welche sich auf einem dritten Gemälde seiner Hand (II, No. 145) hinter den grossen Figuren desselben hinzieht. Weiter unten wird dieses Gemäldes noch einmal gedacht werden.

Zu diesen ältesten niederländischen Landschaften muss ferner ein Bildchen von Cornelius Matsys (II, No. 257, mit der Jahrz. 1543 und dem Monogramm bezeichnet), gerechnet werden. Hier spricht sich, in dem ungemein milden, spätherbstlichen Charakter des Bildes, mehr wie bei den vorgenannten bereits eine eigenthümlich landschaftliche Stimmung aus. Doch steht hier wiederum noch zu diesem Ernste der landschaftlichen Auffassung die schwachgemalte burleske Staffage in bedeutendem Contrast: es ist ein Bauer mit einem Karren, darauf er mehrere Weiber bis zu dem im Vorgrunde beginnenden Dorfe gefahren hat; hier entschlüpfen sie ihm ohne Bezahlung, während die vorderste seine Aufmerksamkeit durch Umarmung und Küsse bestrickt. —

Endlich ist noch mehrerer Portraitbilder von Meistern der in Rede stehenden Kunstrichtung zu gedenken. Unter den Bildern ungenannter Meister sind vornehmlich zwei kleine Portraits (II, No. 93 und No. 95), deren letzteres den Kaiser Maximilian vorstellt, in Bezug auf die feine, sorgliche Ausführung auszuzeichnen. Zwei andre (No. 83 und No. 88) sind bereits freier und derber behandelt. — Mit eigenthümlicher Tüchtigkeit und in lebenvoller Auffassung ist das Bildniss eines jungen Mannes von der Hand des Neuchatel (II, No. 102) gemalt. — Das anziehendste aber ist das eines ältlichen Herrn von der Hand des berühmten Portraitmalers Anton Moro (II, No. 162), das durch die schlichte, aber geistreiche Behandlung und durch die unbefangene Auffassung von schöner Wirkung ist. (Die Addresse, welche der Dargestellte in der Hand hält, scheint, nach der allgemeinen Sitte, seine eigne Person zu bezeichnen. Sie lautet: *Sy gegeuen aerden Eersame discreten . . .elis aerntsz secretarius tot delft.*) — Dem letztgenannten Bilde schliesst sich noch ein, in einfacher Tüchtigkeit gearbeiteter männlicher

Portraitkopf an (II, No. 200, mit der Jahrz. 1553), welcher, vermuthungsweise, ebenfalls dem A. Moro zugeschrieben ist.

In einem näheren Verhältniss zu den Portraitbildern der in Rede stehenden Richtung scheinen auch noch die eines französischen Künstlers derselben Zeit, des Fr. Clouet, gen. Janet, der in seiner Heimath eine ziemlich vereinzelte Erscheinung bildet, zu stehen. Es sind zwei fürstliche Bildnisse (II, No. 255 und 261), beide in ihrer edlen und schlichten Auffassungs- und Behandlungsweise anziehend. Besonders das erste von diesen, welches den König Heinrich II. von Frankreich darstellt, ist ungemein warm und lebenvoll gemalt.

---

Die ganze Reihe der im Vorigen und früher betrachteten niederländischen Künstler gehört vorzugsweise dem belgischen Theil der Niederlande an oder befolgt wenigstens (wie z. B. der Holländer Anton Moro) die in diesen Gegenden übliche Richtung der Malerei, welche immer noch, bis zu der beginnenden Nachahmung der Italiener, als ein Nachklang der Eyck'schen Schule zu betrachten ist. Eigenthümlich und in wesentlich verschiedener Auffassungsweise bildete sich neben ihnen die holländische Schule der Malerei aus, indem diese, in scharfer Charakteristik und mancherlei phantastischem Wesen, auch in der Behandlung, sich mehr zu der nieder- und mitteldeutschen Schule (besonders zu der fränkischen) hinneigt.

So tritt die holländische Schule bereits in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Eine Anbetung der Könige aus dieser Zeit (II, No. 31) zeigt hier, in der Technik, zwar wiederum noch den Einfluss der Eyck'schen Schule, zugleich aber in der bunt phantastischen Anordnung, in den charaktervollen, markigen Gesichtern die lokale Auffassungsweise. — Bezeichnender noch ist ein zweites, gleichzeitiges Bild der Anbetung der Könige (III, No. 186, *a*). Vor einer dürftig gebrechlichen Hütte sitzt die h. Jungfrau

mit dem Kinde; vor ihr knieen und stehen die Könige mit ihren Gaben, alle in strenger, seltsamer Feierlichkeit. Sankt Joseph hat sich hinter eine Mauer verkrochen und sieht, durch ein Loch derselben, neugierig bestürzt dem unerwarteten Ereignisse zu. Da sind auch die Hirten; einige von ihnen klettern auf einen Baum, andre haben sich auf das Dach der Hütte gelagert, um von hier aus den Vorgang mitanzusehen. Oberwärts erhebt sich die Landschaft und schliesst mit den reichen Architekturen Jerusalems. Das Ganze ist in einem seltsam blassen Farbentone gehalten, der aber mit der sonderbaren Auffassung und mit den zum Theil abenteuerlichen Figuren wohl übereinstimmt.

Das letztgenannte Bild erinnert an die Richtung des Hieronymus Bosch, eines Künstlers aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der der alten holländischen Schule zuzuzählen ist, und der vor allen im Glanze einer höchst abenteuerlichen Phantasterei dasteht. Von ihm besitzt das Museum eine grosse Darstellung der Hölle (II, No. 87), ein wunderbares Gewimmel der fabelhaftesten, schlangenhaft buntesten Ungestalten, welche die armen Seelen mit allen nur erdenklichen Martern peinigen. Es wird dem Beschauer seltsam zu Muthe, wenn er in diese hirnverbrannte Welt, gegen die die späteren Phantastereien eines Höllenbreughel oder Teniers nur Kinderspiel sind, hineinschaut. Und dabei ist Alles nicht etwa wild und keck wie im Rausche hingeworfen, sondern in höchster Sauberkeit, in zierlichster Glätte der bunten, glitzernden Farben ausgeführt, dass man sich über die nüchterne Besonnenheit, mit der hier dem Wahnsinne Gestalt gegeben ist, eines unheimlichen Schauers nicht erwehren kann. König Philipp II. von Spanien war ein besondrer Liebhaber der Gemälde des Hieronymus Bosch.

Bestimmter wurde jene Eigenthümlichkeit der holländischen Schule um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts durch Cornelius Engelbrechtsen von Leyden vorgezeichnet. Strenger Ernst, grössere Härte der Formen, eine dunklere, glanzlose Färbung machen sich an seinen, übri-

genus seltenen, Bildern bemerklich. Verwandte Richtung hiemit dürfte in einem Bilde des Museums (III, No. 153) zu erkennen sein. Dies stellt, nach ältest-christlicher Symbolik, Christus als guten Hirten dar, wie er das verlorne Schaaf auf den Schultern trägt, — ein trübes, kummerschweres Gesicht.

Der berühmte Schüler des Engelbrechtsen, Lucas von Leyden bildete die Eigenthümlichkeit der Schule noch schärfer, noch mannigfacher, im Einzelnen aber auch bereits bis zur Uebertreibung aus. Auch seine Bilder sind selten und deren keines im Museum vorhanden. Die alte Nachahmung einer Composition dieses Meisters (II, No. 110), eine Anbetung der Könige, dient zur Bezeichnung seiner Richtung, besonders in den verwunderlichen Kostümen der Magier. — Aehnlich ein zweites Bild (II, No. 158), die Kreuztragung Christi darstellend, eine figurenreiche Composition, in der aber bereits ein wildphantastisches, karikirtes Wesen vorherrscht, auch zugleich der Uebergang in die moderne Richtung der Kunst sichtbar wird; doch ist die Ausführung sorgfältig, auch die reichen Architekturen im Hintergrunde des Bildes nicht uninteressant.

Ein zweiter Schüler von Engelbrechtsen, Aertgen (Artus) Claesson bezeichnet noch mehr, gleich den zuletzt genannten belgischen Künstlern, jene Richtung, welche in der Mitte zwischen den alterthümlich heimischen und den freieren italienischen Bestrebungen steht. Von ihm sind zwei Gemälde vorhanden: eine Anbetung der Könige, mit Heiligen auf den Seitentafeln (II, No. 199), und eine Darstellung Christi vor Pilatus (II, No. 202), beide hart, streng und trocken gemalt, manierirt in der Composition, jedoch auch sie nicht ohne ein vorherrschendes Streben nach scharfer Charakterisirung. Die Gestalten der Heiligen auf den Flügeln des ersten Bildes sind durch eine gewisse schlichtere Würde ansprechend. — Aehnlich, im Einzelnen jedoch bedeutender, ist eine Anbetung der Könige (II, No. 208) von Jan Swart (Johann Schwarz), mit lebendigen, ausdrucksvollen Köpfen und zierlicher Landschaft. — Auch noch ein

viertes Bild (II, No. 206, mit der Jahrz. 1569) ist von ähnlicher Gesammterscheinung, obgleich hier die weichere Malerei wiederum mehr niederländische Technik erkennen lässt. Es stellt eine thronende Madonna und zwei Heilige zu ihren Seiten dar, die sich wie Statuen in einer brillanten, in Gold gemalten Architectur befinden. Im Einzelnen weniger bedeutend und in den Gestalten bereits ziemlich modern, wirkt das Bild durch das wundersam Phantastische der Gesammt-Anordnung.

Noch ist hier ein kleines Bild (II, No. 154) zu bemerken, welches der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts angehört. Es enthält die Ausstellung Christi vor dem Volke und ist, nicht ohne Geist, nach einer Composition des Holländers Heinrich Goltzius gemalt. Die Composition gehört einer grösseren Reihenfolge an, in welcher dieser Künstler die Passion Christi dargestellt und vorherrschend die alterthümliche (u. a. die Dürer'sche) Auffassungsweise beibehalten hat.

---

## D. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und Anfang des folgenden.

### Die nordischen Meister unter Einwirkung der italienischen Kunst.

Die niederländischen, wie die deutschen Künstler, die in den früheren Jahrhunderten der Entwickelung der italienischen Malerei in mehr als einer Beziehung vorangeschritten waren, hatten es gleichwohl, bis auf einzelne Ausnahmen, nicht zu demselben Grade der Ausbildung und Vollendung bringen können; sie hatten es nicht vermocht, sich aus eignen Mitteln zu derjenigen Freiheit, Lebensfülle und Idealität zu erheben, welche an den grossen italienischen Meistern, deren Blüthe in den Anfang des sechszehnten Jahr-

hunderts fällt, bewundert wird. Die allgemeinen historischen Entwickelungs-Verhältnisse waren der nordischen Kunst dieser Zeit minder günstig gewesen, wie der des Südens; neue Bestrebungen im Reiche des Geistes waren dort, den ruhigen Gang des künstlerischen Schaffens beeinträchtigend, erwacht, während in Italien keine störenden Verhältnisse der Art, wenigstens nicht so früh, eintraten. Wohl aber konnten sich die nordischen Künstler nicht gleichgültig gegen die Erwerbnisse ihrer südlichen Nachbarn verhalten. Das, wonach sie ohne hinreichenden Erfolg gestrebt hatten, fanden sie dort bereits ausgebildet vor sich, und so wandten sie sich alsbald einer mehr oder minder ausschliesslichen Nachahmung der Italiener — vornehmlich der römischen und florentinischen Schule — zu, indem die classische Ausbildung der Form, welche bei den letzteren vorzugsweise hervortrat, zunächst dasjenige war, was man in der Heimath noch immer entbehrte. Aber der grössere oder geringere Mangel eigner, innerlicher Kraft zeigt sich auch bei dieser Nachahmung; die Seele in den Schöpfungen der italienischen Meister wusste man nicht in gleicher Weise mit aufzufassen: die Darstellungen, welche die Formen der Italiener geborgt hatten, erscheinen theils kalt und nüchtern, theils manierirt und affektirt. Bei den späteren unter den nordischen Künstlern des sechszehnten Jahrhunderts musste dies um so mehr der Fall sein, als sie ihre Studien nach den italienischen Meistern gleichzeitig mit jenen entarteten Nachfolgern der letzteren, die selber schon mannigfach in eine unerfreuliche Manier übergegangen waren, machten. Dieser ganze Theil der nordischen Kunstgeschichte ist im Allgemeinen ohne tiefere Bedeutung; historisch interessant ist er nur, sofern er ein nothwendiges Verbindungsglied zwischen der alterthümlichen Richtung und denjenigen mannigfach erfolgreichen Bestrebungen bildet, welche im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts erwachen. Nur wenig anziehenden Leistungen begegnet man innerhalb dieses Zeitraumes, vorzugsweise nur da, wo die Künstler auf das unmittelbare Vor-

bild der Natur hingewiesen waren, wie z. B. im Fache des Portraits.

Unter den hieher gehörigen Gemälden des Museums sind zunächst einige anzuführen, welche von Künstlern herrühren, die in früherer Zeit noch der alterthümlichen Richtung gefolgt waren, zum grösseren Theil auch bereits im Vorigen genannt sind. Mehrere derselben sind Kopien oder Nachahmungen italienischer Meisterwerke. So sieht man von Johann Mabuse eine grosse, beachtungswürdige Kopie nach einem Freskobilde Michelangelo's (II, No. 136), von der indess bereits bei Betrachtung der italienischen Bilder (S. 99) gesprochen ist. — Von demselben eine Madonna mit dem Kinde, frei nach einer Composition des Leonardo da Vinci (II, No. 138). — Ebenfalls von Mabuse zwei Gemälde mit grossen nackten Gestalten: Adam und Eva (II, No. 144), Neptun und Amphitrite (II, No. 130, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrz. 1516), beide das Studium der körperlichen Form, im Sinne der italienischen Kunst, bezeichnend, aber beide kalt und ohne Interesse. — Ein „dem Mabuse verwandtes" Bild der Madonna mit dem Kinde (II, No. 146) zeigt eine nicht unglückliche Aneignung der italienischen Darstellungsweise.

Von Bernhard van Orley sieht man eine heilige Familie nach einer, ziemlich streng symmetrischen Composition Raphael's (II, No. 137), in der Ausführung wenig anziehend. — Ungleich bedeutender ist eine eigne Composition desselben Künstlers, eine schlafende Venus (II, No. 133), die nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit und mit einer glücklichen Annäherung an den Styl Michelangelo's gemalt ist.

Von Herri de Bles ist ein, in Bezug auf den landschaftlichen Hintergrund bereis angeführtes Bild (II, No. 145) vorhanden. Es enthält die grossen Gestalten des Adam und der Eva und zeigt, in dem Studium des Nackten, ebenfalls schon glückliche Resultate, wenn es auch den Köpfen noch an Ausdruck fehlt. Der Künstler führte den Beinamen Civetta (Käuzchen); zur Bezeichnung desselben sieht man

unterwärts an dem Baume, darunter Adam und Eva stehen, ein solches angebracht. — Ein „dem H. de Bles verwandtes“ Bild (II, No. 201), die Klage über dem Leichnam des Erlösers, ziemlich streng gemalt, ist in einigen Köpfen von anziehender Wirkung.

Von Martin Hemskerk, einem Künstler, der in früherer Zeit ebenfalls und mit Glück der alterthümlichen Richtung gefolgt war, ist ein kalt manierirtes Bild im italienischen Style vorhanden (II, No. 159, mit seinem Namen und der Jahrz. 1561), welches den Momus und verschiedene olympische Götter darstellt.

Ausser diesen ist noch eine Reihe andrer niederländischer Arbeiten vorhanden, die zum Theil nach den Compositionen italienischer Meister, zum Theil unter dem überwiegenden Einfluss italienischer Schulen gefertigt sind. So eine tüchtig gemalte kleine Gruppe, nach einem Theile eines der Freskobilder Raphael's, des Brandes im Borgo, welche er in den Stanzen des Vatikans gemalt hat (II, No. 135). So ein andres kleines Bild, Adam und Eva, frei nach einer der Raphaelischen Compositionen in den Logen des Vatikans (II, No. 140). So, ebenfalls nach einer Composition Raphael's, eine Klage über dem Leichnam des Erlösers (II, No. 131), vielleicht von dem obengenannten Jan Swart gemalt, übrigens eine schwache Arbeit. — Als Nachahmungen andrer italienischer Meister sind anzuführen: Eine tüchtig gemalte Apostelgruppe aus einer Himmelfahrt Mariä, nach Fra Bartolommeo (II, No. 132). Eine Maria mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes, Nachahmung des Moretto (II, No. 210), ein tüchtiges Bild. Eine kleine Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes nach Lod. Mazzolino (II, No. 141). — Ferner: Eine figurenreiche Taufe Christi (II, No. 153), im Charakter der römisch-florentinischen Schule, ziemlich hart und streng gemalt, doch nicht ohne mannigfach Bedeutendes im Einzelnen. Ein weniger anziehendes Bild, Franciscus der die Wundenmale empfängt, (II, No. 205) dem Niederländer Stradanus verwandt. — Eine Caritas (II, No. 142) und eine Madonna

(II, No. 155), beide unter Einfluss der mailändischen Schule gemalt. — Eigenthümlich ansprechend ist endlich ein Gemälde (II, No. 174), welches verschiedene kleine Darstellungen aus der Geschichte der Maria umschliesst, und vornehmlich durch den eben so noblen wie fein ausgebildeten Styl der Gewänder, im Charakter der römischen Schule, ein grosses Interesse gewinnt.

---

Andre, namhafte Meister, deren Blüthe um die Mitte und in die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts fällt, haben jene Behandlungsweise im Sinne der italienischen Kunst, indem dieselbe nach Vorarbeiten, wie die genannten, zum Theil bereits geläufiger geworden war, in grösserer Selbständigkeit ausgebildet. Dahin gehört, jedoch noch als einer der minder bedeutenden, zunächst Adrian de Weert, von dem eine Madonna mit dem Kinde (II, No. 156) vorhanden ist, ein nicht sonderlich geistreiches Bild, das Kind an Parmigianino erinnerd, zu dessen Nachahmer de Weert sich aufgeworfen hatte.

Einer der liebenswürdigsten Meister dieser ganzen Richtung ist Lambert Lombard. Eine Madonna, die das schlafende Kind auf ihren Armen hält, von seiner Hand (II, No. 161) ist ein eben so schlichtes und anspruchloses, wie zart gefühlvolles Bild; das schöne blasse Gesicht der Mutter ist von ungemein anziehendem Ausdrucke; das Kind minder bedeutend. — Ein kleines Bild von demselben Künstler (II, No. 170), die Auferweckung des Lazarus darstellend, ist schwach. — Ein verwandtes Element mit der schlichten Anmuth des L. Lombard findet man in dem Bilde eines Ungenannten (II, No. 209), Madonna mit Engeln.

Der berühmte Schüler des Lombard, derjenige, in welchem sich das Streben der Zeit am Schärfsten concentrirt, ist Franz Floris (eigentlich: Franz de Vriendt, 1520 — 1570.). Bei ihm zeigt sich die entschiedenste Richtung auf eine classische Idealität der Form, im Sinne der römi-

schen und florentinischen Schule, welche mit einer gewandten Technik, mit einem bedeutenden Talente gepaart ist; aber gerade bei ihm fehlt es an Allem, was innerlich den Menschen bewegt, und der Formenprunk, mit dem er das Auge des Beschauers bestechen möchte, erscheint nur als der Ausdruck einer hohlen, seelenlosen Prätention. Die Kunstgeschichte hat ihm, neben andren Ehrentiteln, den des „flandrischen Raphael“ verliehen, — eine Bezeichnung, welche an den naiven Titel einer „märkischen Schweiz“ (ohne dieser, für sich ganz anmuthigen Gegend zu nahe zu treten!) erinnert. Das Museum besitzt drei Gemälde von seiner Hand. Das eine, eine Arbeit seiner früheren Zeit, vom J. 1547 (II, No. 167), ist von ziemlich grosser Dimension: Vulcan, vor den versammelten Göttern des Olymps, und seine Gemahlin Venus mit dem Mars, die er überrascht, gefesselt und öffentlicher Schmach blosgestellt hat, — langweilige Gestalten, ohne einen Funken von Leidenschaft und Humor. — Sodann eine gleich Reizes-lose Venus mit dem Amor (II, No. 157); und Loth mit seinen beiden Töchtern (II, No. 160). Auf letzterem Bilde ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Unlust und Lüge gemalt. Das Bild hat, seltsamer Weise, lange Zeit für einen ächten, italienischen Raphael gegolten. An Gleichgültigkeit und Nüchternheit wird dasselbe jedoch noch durch eine andre, elfenbeinern geleckte Darstellung desselben Gegenstandes (II, No. 149), von einem etwas späteren Künstler derselben Richtung, J. Uytewael, übertroffen. — Verwandte Richtung mit Floris zeigt sich ferner in dem Bilde einer Lucretia (II, No. 151).

An Franz Floris schliesst sich eine namhafte Reihe von Schülern an, bei denen jedoch zum Theil wiederum neue Motive der Darstellung sichtbar werden. Zu diesen gehört zunächst Anton von Monfort, von dem die Gallerie eine Anbetung der Hirten (II, No. 182) besitzt, ein Bild, wel-

ches durch eine erfreuliche Naivetät des Gefühles ansprechend ist.

Sodann Martin de Vos, der sich (wie auch der eben Genannte) besonders in Venedig, nach der Weise des Tintoretto, weiter ausgebildet hatte. Von ihm sind zwei Bilder vorhanden. Das eine (II, No. 235, mit dem Zeichen des Meisters und der Jahrz. 1589), von grösserer Dimension und auf beiden Seiten bemalt, stellt auf der einen Seite den auferstandenen Heiland dar, wie er seinen Jüngern am See Tiberias erscheint, auf der andern den Propheten Jonas, der in den Rachen des Wallfisches geworfen wird: ein zwar bedeutend manierirtes Werk, jedoch voll Leben und Affekt, welches beides dem Franz Floris gänzlich fehlte. — Das andre Bild von de Vos (II, No. 243) ist von kleiner Dimension und gehört in seiner Darstellung halb dem Gebiete der Novelle, halb der Allegorie an. Man erblickt einen Saal von zierlichst italienischer Architektur; im Hintergrunde eine festliche Tafel, daran verschiedene liebende Paare zum Mahle versammelt sind; vorn links ein prächtiges Himmelbett mit stattlichen Säulen, auf welchem Venus und Mars geruht haben, rechts mehrere Damen, die so eben, wie es scheint, mit Gesang und Lautenspiel beschäftigt waren. Aber der Herr des Hauses war abwesend; jetzt ist er unerwartet hereingetreten, und ergrimmt über den Unfug, fasst er den Stifter desselben, den Amor, bei den Flügeln und peitscht ihm mit einem Pfauenwedel seine nackten Gliederchen durch. Venus springt entsetzt von ihrem Lager auf, dem Söhnlein zu Hülfe zu eilen, und eine Schaar andrer kleiner Liebesgötter stürzt sich in Hast und anmuthigster Verwirrung hinaus ins Freie. Die Damen zur Rechten haben ihre Lauten und Notenbücher zur Erde geworfen und ringen verzweiflungsvoll die Hände. Auch dies Bild ist nicht frei von Manier und Affektation, aber dergleichen scheint hier, bei der vornehmen, spanisch costümirten Gesellschaft, die mit Liebesgöttern und Göttinnen wie mit ihres Gleichen zu verkehren weiss, ganz leidlich an seiner Stelle. Es ist übri-

gens sehr fein und sauber gemalt und ein interessantes Vorspiel der später so anmuthig entwickelten Genremalerei.

Andre namhafte Schüler von Floris waren die Gebrüder Franck, die sich vorzugsweise mit kleinen, sauber ausgeführten Darstellungen beschäftigt haben. Das Museum besitzt von zweien derselben Bilder solcher Art. Von Franz Franck eine Kreuzigung Christi (II, No. 184, mit dem Namen des Künstlers), ein im Allgemeinen wenig bedeutendes Bild, auf dem jedoch die Gruppe der Krieger recht lebenvoll gemalt ist. Von Ambrosius Franck eine Kreuztragung (II, No. 358), ein sehr zierlich ausgeführtes, sonst aber schwaches und manierirtes Bild; und ein andres (II, No. 246), welches den Solon vor Crösus darstellt, ebenfalls sehr fein gemalt, dies indess mit einer gewissen Würde in den Figuren, und in Nebendingen schon an eine spätere Schule, die des Rembrandt, erinnernd. — Aehnlich ist ein grau in grau gemaltes Bildchen von D. Wuchters (II, No. 247), Salomon und die Königin von Saba. — Eine verwandte Richtung mit den Darstellungen der Francks sieht man ferner in dem figurenreichen Bilde einer Predigt Johannis (II, No. 192).

Ein beachtenswerther niederländischer Künstler, dessen Blüthe um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts fällt, ist Otto Venius (van Veen). Von der manieristischen Richtung seiner Vorgänger nicht gerade sonderlich abweichend, zeichnet er sich gleichwohl durch eine gewisse Tüchtigkeit und Ruhe des Vortrages aus. In dieser Rücksicht, wenn auch sonst wenig interessant, ist von ihm eine Darstellung der auf dem Parnass versammelten und musicirenden Musen (II, No. 183). — Anders stellt sich ein kleines, seltsam phantastisches Bild desselben Künstlers, die Versuchung des h. Antonius, (II, No. 186) dar. Es ist die bekannte Legende, wie der Heilige, der sich vor den Störungen der Welt in die Wüste zurückgezogen hatte, auch dort von allerlei argen Versuchungen verfolgt wird, die ihm die bösen Geister, um seine Gedanken von dem Pfade des Gebetes abwendig zu machen, auf mannigfache Weise

bereiten. Der Heilige sitzt studirend vor seiner Höhle, verdriesslich über die Störungen, die um ihn her vorgehen; vor ihm ein Paar nackte Weiber, andres Teufelsvolk umher; oben ein Paar, die eine grosse Kugel halten, darin, wie es scheint, allerlei Infusionsthiere, seltsam vergrössert, umherschwimmen; unten ein Erdglobus, darauf ein kleines Teufelchen sitzt, und den studirenden Heiligen nachäfft, indem es zugleich unbefangen seine Bedürfnisse befriedigt; ein andres, welches demüthiger Weise einen Pantoffel präsentirt, u. s. w. Ein braungemalter Rand, auf dem die Teufelswirthschaft noch toller vor sich geht, umgiebt das Bild; hier wird der Heilige durch die Lüfte gerissen, von Mühlsteinen zermalmt u. dergl., während Andre tollen Lärm beginnen; Einem ist die Nase zu einem langen Bassethorn, darauf er bläst, herausgewachsen. Die Phantasterei dieser Darstellung hat immerhin etwas Erquickliches zwischen der Langweiligkeit der andern, classisch heiligen oder mythologischen Bilder. Im weiteren Verlauf der Zeit treten häufig ähnliche Darstellungen hervor: eine der bedeutendsten (von Teniers, — vergl. unten) besitzt das Museum. Es scheint charakteristisch für jene Zeit geistiger Aufregung, die auf die Reformation gefolgt war, dass sie gerade diese tiefsinnige Legende, welche den ruhelosen Drang des menschlichen Gemüthes nach aussen hin verkörpert, mit solcher Vorliebe zum Gegenstande bildlicher Behandlung ausgewählt hat.

Ein Zeitgenoss des O. Venius, der besonders in Deutschland (München) arbeitete, war der Niederländer Peter de Witte (Candido). Von ihm ist ein sauber gemaltes Bildchen (II, No. 234), eine Verkündigung Mariä, mit musicirenden Engeln und mancherlei Personen des alten Bundes, vorhanden.

Gleichzeitig sind ferner einige bemerkenswerthe Künstler deutscher Abkunft, von denen die Gallerie des Museums ebenfalls Arbeiten besitzt. Eine Auferstehung Christi von Bartholomäus Spranger (II, No. 163) reiht sich denjenigen Arbeiten an, in denen sich, minder erfreulich, eine manierirte Auffassungsweise im Sinne der römischen Schule

zu erkennen giebt. — Die Arbeiten des Johann Rottenhammer lassen die Studien dieses Künstlers in der venetianischen Schule erkennen. Doch tritt auch in ihnen ein manierirtes Wesen hervor; so zunächst in einem kleinen Bilde allegorischen Inhalts (II, No. 171), welches die Musik, die Poesie, die Malerei und die Baukunst als nackte Frauenzimmerchen mit den bezüglichen Attributen darstellt; — noch mehr in einem Bacchanal, welches die brillante Staffage zu einer Breughel'schen Waldlandschaft (II, No. 179) bildet. — Ein drittes, etwas grösseres Bild von Rottenhammer's Hand (II, No. 227), eine Amazonenschlacht, ist dagegen, wenn es auch nicht ausserhalb der allgemeinen Richtung der Zeit steht, von ungleich grösserer Bedeutung: es ist eine Darstellung voll feurigen, leidenschaftlich bewegten Lebens.

Ein andrer deutscher Künstler, der zu Rom lebte und im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts blühte, Adam Elzheimer, unterscheidet sich mehr von der bisher betrachten Richtung. In seinen kleinen historischen Darstellungen (die übrigens seltner sind als seine Landschaften, wenigstens grössern Theils nur die Staffage solcher bilden) macht sich zwar ebenfalls das Eingehen auf die classischen Motive der italienischen Kunst bemerklich, doch herrscht in der Auffassung eine zarte Einfalt, eine edle Ruhe vor, die zugleich mit der sauberen Ausführung wohl übereinstimmt; ein tiefer belebtes Gefühl spricht sich zwar nur selten in ihnen aus. Ein kleines Bild der Art (II, No. 248) ist von ihm im Museum vorhanden: Ceres, die auf ihrer Wanderung zu nächtlicher Weile an eine Hütte kömmt und hastig aus dem dargebotenen Kruge trinkt; die wohlgelungene Beleuchtung der Gestalten durch eine Kerze giebt dem Bilde einen eigenthümlichen Reiz. — Verwandte Richtung spricht sich in den Gemälden seines Zeitgenossen, Peter Lastmann (II, No. 175 und 189) aus, Landschaften, deren Staffage, besonders die auf der Flucht rastende heil. Familie des ersten Bildes, durch edlen Styl der Zeichnung wohl zu beachten ist. — Ein Nachahmer Elzheimer's war Cornelius Poelenburg, ein Holländer, ohne jedoch die anspre-

chende Einfalt des deutschen Künstlers zu erreichen. Mehrere Gemälde von ihm, die zum Theil ebenfalls unter den Landschaften erwähnt werden sollen, sind im Museum vorhanden; hier ist das anziehendste von ihnen, eine kleine Figur des h. Laurentius (II, No. 429), ein Bildchen in zierlichem, etwas alterthümlichem Style, zu nennen.

Sodann sind zwei Bilder von Hans Jordaens (II, No. 180 und No. 237, das letztere mit dem Namen des Künstlers und der Jahrz. 1624), beide den Durchzug der Juden durch das rothe Meer darstellend, anzuführen, welche in ähnlicher Weise ein Wohlgefallen an der Zusammenordnung kleiner Figuren bezeugen, doch wiederum mehr an die venetianische Schule erinnern und, ohne sonderlichen Aufwand von Geist, nur mit handwerklicher Fertigkeit gemalt sind. — Auch ein kleines Bild des späteren A. van Nieuland, einen zierlich gemalten Kindertanz enthaltend (II, No. 249, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrz. 1657), dürfte hier anzuführen sein.

---

Im Gegensatz gegen die bisher Genannten sind schliesslich die Werke einiger andren Künstler der in Rede stehenden Periode anzuführen, bei denen, freier von der Nachahmung der Italiener, sich mehr naturalistische Bestrebungen, d. h. derbere Nachbildungen der einzelnen, mehr zufälligen Erscheinung der Natur, bemerklich machen. Sie gehören theils den belgischen, theils den holländischen Niederlanden an. Unter ihnen ist zunächst ein gewisser Huiis zu nennen, von dem das Gemälde eines Dudelsackpfeifers mit einem alten Weibe (II, No. 152, mit dem Namen und der Jahrz. 1571), die Verbindung dieser Richtung mit der des Johann Messys wenn auch nicht eben in geistreicher Weise bezeichnend, vorhanden ist. — Sodann Peter Aertzen. Von ihm sieht man drei Gemälde. Das eine derselben (II, No. 148) stellt eine Frau dar, die einen Knaben auf der Schulter trägt; es ist lebendig und kräftig gemalt. — Das

andre, eine Kreuztragung (II, No. 207, mit der Bezeichnung seines Namens und der Jahrz. 1558), ein Bild mit einer grossen Menge von Figuren, ist wüst manierirt, ohne Gesammt-Wirkung, weichlich und schwankend in der Ausführung. — Ein drittes Bild (II, No. 172, nach einer Composition von Hieron. Bosch gemalt,) stellt zwei Blinde vor, die, einander leitend, in einen Graben fallen; es ist alterthümlich gehalten, zu karikirter Auffassung des gemeinen Lebens sich neigend, und als ein Beleg für die ersten Anfänge der Genremalerei nicht ohne Interesse.

Bedeutender und die angegebene Richtung im Einzelnen noch entschiedener zeigend, sind einige andere Künstler, deren Blüthe dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts angehört. So Abraham Bloemaert. Von ihm sieht man eine Anbetung der Hirten (II, No. 238, mit dem Namen und der Jahrz. 1604), ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit kräftigen, tüchtigen Gestalten. Ausserdem noch ein zweites Gemälde von grossen Dimensionen (II, No. 254), die heilige Familie und den Engel darstellend, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Der Engel ist hier wiederum in jener italienisch manierirten Weise gezeichnet, welche für Gegenstände der idealen Welt einmal hergebracht war; der heil. Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Naturnachahmung gemalt. — Ein „dem Abr. Bloemaert verwandtes" Bild (II, No. 166, mit der Jahrz. 1609), eine Madonna mit Engeln, und zu den Seiten kleinere Scenen aus ihrem Leben darstellend, folgt dagegen, in einer ziemlich nüchternen Weise, der Richtung der gleichzeitigen römischen Kunst.

Aehnlich verhält sich Adrian Stalbemt, von dem eine Anbetung der Hirten (II, No. 150, mit seinem Namen und der Jahrz. 1622) vorhanden ist. Auf diesem Bilde geht die Handlung in einer Höhle vor sich, welche von oben durch eine lichtvolle Erscheinung niederschwebender Engelchen erhellt wird; der Lichteffekt ist glücklich, die knieenden Hirten sind tüchtige, ehrliche Gestalten.

Cornelius van Harlem endlich ist durch die treffliche, warme und weiche Behandlung des Nakten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet; doch fehlt es auch ihm, wie den meisten derselben, an der eigentlich belebenden Kraft, an der Leidenschaft und dem Vermögen dazu. So sind die zwei Bilder, welche das Museum von ihm besitzt: das Bad der Bathseba (II, No. 215, mit seinem Monogramm und der Jahrzahl 1617), und der verlorne Sohn unter nackten Dirnen (II, No. 264, mit dem Monogramm und der Jahrz. 1618), beide, und vornehmlich das erste, zwar in anerkennungswürdiger Tüchtigkeit gemalt, ohne aber den Beschauer durch ein tieferes Interesse fesseln zu können.

---

## E. Periode des 17. Jahrhunderts und einzelne Leistungen des folgenden.

### Neue Blüthe der nordischen Kunst und ihr Verfall.

Die Blüthe einiger der beachtungswürdigsten unter den im Vorigen genannten Künstlern gehört bereits den ersten Decennien des siebenzehnten Jahrhunderts an. Mit derselben Zeit jedoch beginnen zugleich bei weitem grossartigere und eigenthümlichere Erscheinungen im Gebiete der nordischen Malerei, wie auch in Italien gleichzeitig die durch die eklektischen Schulen hervorgerufene Reaction ins Leben getreten war. Doch ist zu bemerken, dass diese neuen Erscheinungen der nordischen Kunst vorzugsweise den Niederlanden angehören, während die deutschen Leistungen, unter den unglücklichen Verhältnissen des dreissigjährigen Krieges, mehr in den Hintergrund treten mussten. Dort aber, in den Niederlanden, war bereits eine neue Gestaltung der Dinge, — für das Leben wie für die Kunst ein neuer Inhalt, gewonnen worden. Mit einer merkwürdigen Energie, welche die in-

nerliche Lebensthätigkeit der gleichzeitigen italienischen Kunst um ein Bedeutendes übertrifft, wusste sich die neue niederländische Kunst über alle Interessen des Lebens zu verbreiten, so dass wir hier erst mit vollkommener Entschiedenheit und Absicht die verschiedenen Fächer der Malerei — Historie, Landschaft, Genre u. s. w. — auseinander treten sehen, während die letzteren bisher fast überall noch unter der Botmässigkeit der historischen Malerei gestanden hatten. Dies ist der eine Gesichtspunkt, unter welchem diese neuen Schöpfungen betrachtet werden müssen: ein zweiter betrifft die lokalen Verhältnisse, nach denen sie sich unterscheiden. Denn während ein Theil von ihnen, in keiner wesentlichen Beziehung abhängig von den Richtungen des Auslandes, eine durchaus selbständige niederländische Kunst repräsentirt (— eine Kunst, die wiederum in sich in die charakteristisch verschiedenen Zweige der belgischen und der holländischen Malerei zerfällt —), so stehen andre Leistungen in einem näheren Verhältnisse zu der Kunst Italiens, so jedoch, dass sie diese Einflüsse (vornehmlich im Fache der landschaftlichen Malerei) wiederum auf mannigfache Weise eigenthümlich gestalten. — Die Haupteintheilung, welche wir den folgenden Betrachtungen zu Grunde legen, ist indess die nach den verschiedenen Gattungen der Malerei. Auch lassen es dabei sowohl die inneren Gründe der historischen Entwickelung, als die äusseren des gegenwärtigen Bestandes der Gallerie als vortheilhaft erscheinen, dass die Werke nordischer Kunst von dem Anfange des siebenzehnten bis in die Zeiten des achtzehnten Jarhunderts nicht mehr nach verschiedenen Epochen gesondert, vielmehr als ein Ganzes betrachtet, — und dass den niederländischen Gemälden nicht bloss die deutschen, sondern auch die französischen, mit denen sie in mannigfacher Wechselwirkung stehen, an den nöthigen Stellen eingereiht werden.

## 1. Belgische und holländische Portraitmaler.

Unter den hieher gehörigen Gemälden des Museums ist zunächst eine Reihe von Portraitbildern zu betrachten. Sie rühren von verschiedenen Künstlern her, welche sich, mehr oder minder ausschliesslich, diesem Fache der Kunst gewidmet und darin, durch eine ebenso schlichte wie lebenvolle Darstellung, sehr Treffliches geleistet hatten. Einige derselben, von belgischen Künstlern gefertigt, gehören noch der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an und bezeichnen gewissermaassen den Uebergang von jenen älteren niederländischen Portraitmalern (Neuchatel, Anton Moro, vergl. oben S. 192) zu der neuen Blüthenperiode der Kunst. Unter diesen dürfte mit zwei in einem Rahmen vereinigten Gemälden von Adrian Key (II, No. 226), welche ursprünglich als Flügelbilder zu einem Altarwerke gehörten, zu beginnen sein; diese enthalten verschiedene Portraitfiguren Knieender, hinter denen ihre Schutzpatrone stehen, eine Darstellung voll schönen, schlichten Lebens. — Weniger bedeutend ist das Bild eines unbekannten Malers mit seiner Familie vom Jahre 1589 (II, No. 241). — Drei Bildnisse dagegen von der Hand Franz Pourbus des älteren, eines Schülers von Floris: zwei weibliche (II, No. 178 und 191) und ein männliches (II, No. 193), — so auch ein männliches Portrait, welches seiner Darstellungsweise nahe verwandt ist, (II. No. 195), zeichnen sich durch ihre eigenthümlich geistreiche und lebendige Darstellung aus. — Von dem Sohne dieses Künstlers, Franz Pourbus dem jüngeren, dessen Blüthe in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gehört, ist das Bildniss Heinrichs IV. von Frankreich auf dem Todtenbette (II, No. 185), leicht, aber charaktervoll gemalt, vorhanden.

Unter den späteren Portraitbildern belgischer Künstler, welche mehr um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts gearbeitet sind, machen sich bemerklich: Zwei Portraits des Königes Christian IV. von Dännemark; das eine (II, No. 232),

von Peter Isaac gemalt, weich, elegant und vornehm, doch ohne energische Lebensfülle; — das andre (II, No. 315), von Karl van Mander dem jüngeren, derb und tüchtig, in einfacher, sprechender Lebenswahrheit. — Das grosse Bild eines Schiffskapitains mit seiner Frau, am Strande des Meeres sitzend, (II, No. 323), von Peter Meert, tüchtig und kräftig gemalt; der Kopf des Mannes von anziehendem Charakter. — Endlich das vortreffliche Brustbild eines französischen Geistlichen (II, No. 270, *a*) von Gonzales Coques, einem Künstler, dessen Portraits sonst gewöhnlich in der Weise kleinerer Conversationsstücke gehalten sind. Das in Rede stehende ist schlicht behandelt, aber mit schöner, warmer Färbung; der Kopf von höchst anziehendem, klugem und heiter gemüthlichem Ausdrucke.

Bedeutender noch sind im Allgemeinen die Leistungen dieses Faches, welche von den holländischen Künstlern der Zeit herrühren. So das sprechende Portrait einer alten Frau (II, No. 236, mit der Jahzahl 1650) von Michael Mierevelt, einem der vorzüglichsten Meister im Fache des Portraits. — Vortrefflich auch ein andres Portrait einer ältlichen Frau (II, No. 245) aus der Schule dieses Meisters. — Von einem namhaften Schüler desselben, Paul Moreelze, das sehr anziehende Bildniss einer jungen Dame (II, No. 233), in prächtigem schwarzseidenem Kleide und mit riesenhafter Halskrause, ein feines sprechendes Gesicht. — Von Johann van Ravestyn das Bildniss eines betenden Mannes mit seinem Töchterchen (II, No. 213), energisch, voll tüchtigen Lebens, in dem Kopfe des Kindes bereits an Rubens' Auffassungsweise erinnernd.

Das interessanteste der hieher gehörigen Portraitbilder ist das einer holländischen Kaufmannsfamilie von Theodor de Keyser (II, No. 235, *a*). Vater und Mutter sitzen auf beiden Seiten des Bildes; es sind Beides ehrliche, tüchtige, Leute, die ihr Leben in einer, wenn auch nicht eben geiststärkenden, so doch ordnungsmässigen Beschäftigung zugebracht haben. Er hält sein Comptoirbuch (oder vielleicht die Hauspostille) in der Hand, sie ruht von ihren häuslichen

Sorgen im Lehnstuhl; ihre Gesichter haben keinen sonderlich tiefen Inhalt, aber sie sprechen einige vierzig thätig verlebte Jahre aus. Neben dem Vater steht der älteste hoffnungsvolle Sohn, ein Jüngling von zweiundzwanzig Jahren, in dem glücklichen Alter, wo das Herz anfängt mitzusprechen und die Comptoirstube und das Glas die Zeit nicht mehr genügend ausfüllen. Zwar sein Gesicht ist etwas plump und bäurisch, aber um so zierlicher prangen seine violetten Seidenärmel und seine reinen weissen Strümpfe (alle andern sind ganz schwarz gekleidet); auch ist sein rothes struppiges Haar sorglich nach beiden Seiten niedergekämmt. Er hat etwas hausbacken Solides; er wird das verhängnissvolle Meer der Courtoisie glücklich durchschiffen, um bald im Hafen der Ehe zu landen, und dann ein eben so verständiger Krämer werden wie der Vater, auch eben so viel Geld verdienen, um wiederum seine Familie malen zu lassen. Neben der Mutter steht das jüngste Söhnlein, acht Jahre alt, vor der Hand noch ein recht verzogener, unverschämter Bube, jedoch mit allen Anzeichen, dass er eben so stattlich aufwachsen wird wie der Herr Bruder. Auf der andern Seite der Mutter und hinter dem Tische stehen die drei Töchter, deren Alter zwischen das der beiden Söhne fällt, sämmtlich der Mutter wie aus den Augen geschnitten, nur die Züge noch etwas unentwickelt, die Nasen namentlich noch beträchtlich vorherrschend; die jüngeren noch steif und blöde, die ältere, die gerade neunzehn Jahre zählt, steif und jüngferlich spröde; alle drei jedoch versichernd, dereinst eben so ordentliche Hausfrauen und Mütter werden zu wollen wie die Mama, und im Voraus schon auf einen eben so bequemen Lehnstuhl lüstern. Das Bild ist trefflich, mit kräftig markigem Pinsel gemalt; die Gestalten, die Gesichter naturlebendig, und das Gepräge der Aehnlichkeit in jedem Zuge. Der Künstler hat, vielleicht ohne daran zu denken, in diese ruhigen, sonntäglich geputzten Gestalten zugleich ihre ganze Geschichte hineingemalt.

Von dem berühmten holländischen Portraitmaler Bartholomäus van der Helst (geb. 1618) sieht man das Bildniss einer kleinen reichgeschmückten Prinzessin mit ih-

rer Gespielin, ohne Zweifel der Milchschwester, beide auf der Erde sitzend und lebensgross, (II, No. 329, *a*). Die ausserordentliche Meisterschaft und Energie, mit welcher dies Bild, vornehmlich in den Kleidungsstoffen, gemalt ist, der charakteristisch aufgefasste Unterschied zwischen dem Kinde vornehmer Herkunft und dem aus geringem, bäuerischem Stande geben demselben einen vorzüglichen Werth und einen sehr genügenden Beleg für die Eigenthümlichkeit des Meisters. — Von einem holländischen Zeitgenossen des eben genannten Künstlers, dem Abraham van den Tempel, ist ebenfalls ein vorzügliches Portraitbild (II, No. 333) vorhanden. Es stellt einen adligen Herrn mit seiner Gemahlin, beide stehend und lebensgross, dar; in der sauberen, etwas vornehmen Behandlung erinnert dasselbe auf gewisse Weise bereits an van Dyck (von dem weiter unten).

Ausser diesen sind unter den holländischen Portraitbildern der Zeit noch zu nennen: Das Bildniss eines jungen Mädchens von dem, als Schlachtenmaler (vergl. unten) bekannten Anton Palamedes (II, No. 242, mit dem Namen des Künstlers); ein derbes, lebenvolles Gesicht. — Sodann zwei kleinere, geschichtlich interessante Bildnisse, welche die beiden berühmten Seehelden, den Admiral Martin Tromp (II, No. 289) und seinen Sohn Cornelius Tromp (II, No. 288) darstellen. Sie sind von einem unbekannten Maler, in einem eigenthümlichen, scharfbräunlichen Tone, aber tüchtig und charaktervoll, gemalt. Der Kopf des Vaters ist breit, von mildem, fröhlichem Ausdrucke. Der des Sohnes seltsam schmal und mit grossen Gesichtstheilen; das lange Haar fliesst ihm gescheitelt herab, in seinen Zügen wohnt etwas von puritanischem Trotze.

Andre vorzügliche Portraitarbeiten der niederländischen Kunst, die im Museum vorhanden sind, werden im Folgenden, unter den einzelnen Schulen und Richtungen, denen sie sich bestimmter anreihen, namhaft gemacht werden

## 2. Schulen der Historienmalerei.

Die eigentliche historische Malerei trennt sich, wie bereits bemerkt, und wie es auch schon in früherer Zeit der Fall gewesen war, in der niederländischen Kunst des siebenzehnten Jahrhunderts zunächst in zwei Schulen: in diejenige, welche dem belgischen (dem spanisch-katholischen) Theile der Niederlande angehört und deren Hauptsitz Antwerpen ist, — die Schule von Brabant — und in die Schule von Holland. Die erstgenannte Schule entwickelt sich früher als die andre zu einer charakteristischen Eigenthümlichkeit.

### a. Schule von Brabant.

An der Spitze der Schule von Brabant steht Peter Paul Rubens (1577—1640). Auch er hatte, wie es bei den Künstlern der vorigen Periode der Fall gewesen war, seine künstlerischen Studien in Italien vollendet, hatte die Resultate der dortigen Kunstleistungen, vornehmlich der venetianischen Schule, sich zu eigen gemacht. Gleichwohl erscheint er auf keine Weise mehr als ein Nachahmer der Italiener, sondern in durchaus eigenthümlicher, nationaler Richtung. Es sind die derben, vollen, energischen Gestalten seines Landes, welche den Grund-T[illegible] seiner Darstellungen ausmachen; es ist eine leuchtende Kraft in den Farben (das Ergebniss seiner venetianischen Studien), wodurch er diese Gestalten wie mit einem festlichen Glanze zu umkleiden weiss. Vornehmlich aber ist es der Ausdruck eines lebendig bewegten Affektes, — nicht selten zu rauschendem Pathos gesteigert, stets aber, wenn es der Gegenstand zuliess, auf's Mannigfachste abgestuft, — was diesen Gestalten, diesen Darstellungen ihre besondre Bedeutung giebt. Freilich aber befolgte Rubens diese Richtung mit einseitiger Vorliebe, — auch da, wo im Gegentheil ein edleres Maass, eine grössere Ruhe der Linienführung, ein strengerer Styl

erforderlich gewesen wäre: in solchen Werken ist somit seine Eigenthümlichkeit minder befriedigend.

Die Gemälde-Gallerie besitzt eine Reihe von Werken seiner Hand, die zwar nicht geeignet sind, den Meister in der vollsten Bedeutung seines künstlerischen Schaffens kennen zu lernen, die indess alle auf's Bestimmteste die Richtung, in welcher dasselbe sich bewegt, zu bezeichnen dienen. Unter ihnen nennen wir zuerst ein grösseres Gemälde, die Auferweckung des Lazarus (II, No. 273), ein Bild, welches vornehmlich ein Beispiel für seine dramatische Abstufung des Affektes darbietet. Christus, eine edle Gestalt mit ungemein schönem, mildem Gesichte, ruft den Lazarus aus dem Grabe hervor; Petrus befreit diesen von dem Leichentuche, indem er, erfreut über die neue Verherrlichung des Meisters, zu letzterem aufblickt; hinter ihm ist ein andrer Jünger, etwa Thomas, welcher mehr verwundert und erwartungsvoll dem Vorgange zuschaut. Zwischen Christus und Lazarus knieen die beiden Schwestern des letztern: vorn Martha, die sich sehnsuchtsvoll zu dem geliebten Bruder vorbeugt; etwas weiter zurück Maria Magdalena, deren Freude zwischen dem Wiedersehen des Bruders und der Ahnung von der Gottheit Christi getheilt ist. Auf eine geläuterte Schönheit der Form, auf einen grossartigeren, mehr harmonischen Rhythmus in den Bewegungen hatte es der Künstler hier nicht abgesehen; aber die Wirkung der wunderbaren Handlung auf die verschiedenen, dabei betheiligten Personen ist in dem Bilde mit Bestimmtheit dargelegt. — Ein zweites grosses Gemälde (II, No. 291) stellt die Krönung Mariä dar, gehört somit einer mehr symbolischen Richtung der Kunst an, welche den Mangel historischen Styles natürlich noch fühlbarer machen muss; doch zeichnet sich das Bild wiederum durch energisch belebte Köpfe, namentlich durch die edlen Formen des Christuskopfes, aus. — Interessanter ist ein andres, kleines Gemälde symbolischen Inhalts (II. No 274), welches zwar nur die flüchtige Skizze zu einem grossen (in der Augustinerkirche zu Antwerpen befindlichen) Werke ist, welches aber, ungemein geistreich

hingeworfen, den Gegenstand mit lebhafter Frische vorführt. Auf hohem marmornem Unterbaue thront die Königin des Himmels mit dem Christuskinde, welches der h. Katharina den Verlobungsring an den Finger steckt; von den Seiten, vornehmlich aber aus dem Vorgrunde, drängen andre Heilige in verschiedenen Schaaren und Gruppen zur Verehrung hinzu, den Beschauer des Bildes zu gleichem Thun auffordernd. Der Nimbus einer mehr geheiligten Auffassung, (der in den gleichzeitigen italienischen Darstellungen solcher Art immer noch wenigstens nachklingt) ist hier allerdings gänzlich gewichen; aber die fröhliche Naivetät, mit welcher das Heilige den Kreisen irdischer Pracht und Glanzes gleich gestellt wird, giebt dem Bilde nichts destoweniger seinen eignen Reiz. Vortrefflich ist im Vorgrunde der kühne, ritterliche St. Georg, dem sogar die ungeheuerliche Gestalt des besiegten Drachens in den Jubel der Anbetung hat folgen müssen; ebenso der h. Sebastian, der sich im Gespräche zu ihm zurückwendet und der sich, nicht minder unbefangen, in seiner nackten Schönheit unter den glänzend Versammelten bewegt. — Hiebei mag zugleich noch einer andren Skizze eines Altarbildes, aus der Schule des Meisters herrührend (II, No. 285), gedacht werden, welche die vier Kirchenväter darstellt und ebenfalls den Compositions-Charakter des Rubens, im Allgemeinen, zu repräsentiren geeignet ist.

Bedeutendes Interesse gewährt ferner das grosse Gemälde einer heil. Cäcilia, die, von einigen Engelknaben umgeben, die Orgel spielt (II, No. 286). Das Ganze hat eine trefflich gemessene Haltung, die sich nicht minder mit dem Ausdrucke lebhaften Affektes verbindet. Freilich tritt auch hier nicht das Gepräge einer heiligen Verklärung, wohl aber die eigenthümliche Richtung des Meisters mit ergreifender Kraft dem Beschauer entgegen. Die Heilige erscheint als eine schöne üppige Brabanterin, im Momente musikalischer Ecstase; das glänzende Auge ist emporgerichtet, der leichte Schleier zurückgeworfen, die zarten feinen Hände schweben über den Tasten der Orgel; sie trägt köstliche seidene Kleider; die nackten Füsse, deren Zehen sichtbar werden, ru-

ben auf einem Polsterkissen und daneben steht ein Paar zierlichst gestickter Pantöffelchen.

Ein Bild mittlerer Grösse (II, No. 388) gewährt ein Beispiel von Rubens' Behandlung antiker Gegenstände. Es stellt den Perseus vor, der, nachdem er das äthiopische See-Ungeheuer getödtet, die Andromeda von ihren Fesseln befreit, wobei ihm zwei Amorinen behülflich sind. Es ist wiederum keine vorzüglich energische Handlung, doch enthält das Bild immer Vieles, was die spezielle Auffassungsweise des Meisters erkennen lässt. Das hastig Erregte in den Bewegungen des Perseus ist trefflich dargestellt, seine funkelnde Rüstung mit Meisterschaft gemalt. Andromeda, nackt an den Felsen lehnend, ist freilich, trotz des sichtlichen Bestrebens des Künstlers nach zarterer Form, keine classische Schönheit; auch sie ist eine Brabanterin, und in ihrem sonderbar verschämten Wesen fühlt man es, dass sie den schönen Kreisen griechischer Einfalt nicht angehört. Das Interessanteste auf dem Bilde ist das, zur Seite stehende Flügelross des Helden, auf welches zwei Amorinen emporklettern, eine Gruppe von eben so nobler, wie anmuthiger Composition.

Ein grosses Bacchanal (II, No. 309), welches Rubens mit Beihülfe seines Schülers Jacob Jordaens gemalt, zeichnet sich durch die ungemeine Energie der Darstellung, durch die aufgeregte Bewegung des Rausches aus. Die Auffassung aber ist durchaus gemein und widerwärtig, ohne die leiseste Laune, welche allein in Gegenständen solcher Art anziehen kann. Rubens hat mehrfach ähnliche Bilder gemalt: aber in ihnen — die doch so gänzlich dem Leben des classischen Alterthums angehören — wirkt seine Entfremdung von dem Geiste desselben am Empfindlichsten. — Ungleich bedeutsamer erscheinen dagegen die Gestalten eines andern grossen Bildes (II, No. 332), Jagd-Nymphen und Jäger, welche in hastigem Laufe einen Hirsch verfolgen; hier ist es ein Gegenstand, welcher der Sphäre des Künstlers wiederum vorzüglich entsprechen musste. Die auf diesem Bilde vorhandenen Thiere rühren von Franz Snyders her.

Eine Gruppe von Kindern, die mit Früchten und mit einem Lamme spielen, — das Christkind, der kleine Johannes und Engel, — (II, No. 275) entwickelt, in mannigfachem Wechsel, die frischen, derben, aber nicht anmuthlosen Formen, in welchen Rubens seine Kinderfiguren darzustellen liebt. — So auch ein zweites, kleineres Bild (II, No. 281), wo das Christkind und der kleine Johannes in einer Landschaft dargestellt sind. Dies zieht durch die Sauberkeit und Anmuth der Behandlung auf eigne Weise an; vornehmlich interessant jedoch ist die Landschaft, die, mit ihren schlanken saftigen Bäumen, eine glückliche Auffassung der heimathlichen Natur zu erkennen giebt. In solchem Bezuge nimmt das Bild zugleich eine nicht unwichtige Stelle für die Betrachtung der landschaftlichen Kunst ein, unter deren ersten Förderern Rubens von grosser Bedeutung ist. — Eine gute Nachahmung desselben Bildes, in grösserem Maasstabe, aus der Schule von Rubens, ist unter No. 328 (II.) vorhanden.

Endlich sind noch einige Portraitbilder von Rubens' Hand anzuführen. Das eine von diesen (II, No. 401) stellt drei Herren zu Pferde dar. Es scheint eine Reitschule zu sein, und das Haupt-Interesse des Bildes in den Pferden zu beruhen, die man — wechselnd — von vorn, von der Seite und von hinten, im Schritt, im Trab und im Galopp vorgestellt sieht; aber auch die sichere Ruhe und der feste Schluss der Reiterfiguren ist nicht minder gelungen. — Das zweite Portrait ist das Brustbild eines kleinen Mädchens, das mit einem Vogel spielt (II, No. 267), wiederum ein Beispiel jener derben, vollen Kinderformen. — Sodann das Portrait von Rubens' junger zweiter Gemahlin, Helena Forman (II, No. 294), in ganzer Figur, stehend und in reicher brabantischer Tracht. Die ganze Gestalt hat etwas eigenthümlich Nobles, auch das Gesicht, bei der nationellen Fülle, eine feine und edle Bildung, die besonders durch die schönen, sinnigen Augen einen ungemein anziehenden Ausdruck gewinnt. Um ihr blondes Haupthaar dämmert es leise wie ein Heiligenschein; in der Rechten trägt sie einen Palmzweig.

wie man solchen insgemein in den Händen der Heiligen erblickt. Vermuthlich sind dies die Attribute einer eigen romantischen Galanterie.

---

Eine grosse Reihe von Schülern und Nachfolgern des Meisters eignete sich die Typen seiner Darstellungsweise an, ohne dieselben indess vorzugsweise mit einer ähnlich geistreichen Behandlung zu verbinden. Das Museum besitzt verschiedene Leistungen der Art, die wir zunächst folgen lassen.

Zu diesen gehört ein Bild des schon oben gedachten Jacob Jordaens (II, No. 317), eine zahlreiche Familie beim Mittagsmahle, in der Alles, Jung und Alt, Hündchen und Papagey, sich bemüht, den unerhörtesten musikalischen Lärm zu verführen. Das Bild ist — dem Gegenstande zwar angemessen — ziemlich bunt und schreiend gemalt, die einzelnen Figuren nicht ohne ein derbes Leben, der Humor indess, der sich darin aussprechen soll, von ziemlich schwerfälliger Natur. Aehnliche Bilder von Jordaens sieht man übrigens an verschiedenen Orten, indem er eine besondere Liebhaberei für die Darstellung solcher häuslichen Vergnüglichkeiten gehabt zu haben scheint.

Zwei grosse Gemälde von der Hand des Abraham van Diepenbeeck zeigen ein sehr entschiedenes Eingehen auf das Aeussere von Rubens' Darstellungsweise. Das anziehendere (II, No. 306) stellt eine Vermählung der h. Katharina nebst verschiedenen andren Heiligen dar. Die Gestalt der Katharina ist hier nicht ohne Adel, der Kopf namentlich, dessen frei herabhängendes blondes Haar von einem feinen Blumenkränzchen umfasst wird, von schöner Bildung und innigem Ausdrucke. Das Uebrige ist weniger bedeutend. — Der Gegenstand des zweiten Bildes (II, No. 348) gehört dem römischen Alterthum an; es ist die Flucht der Clölia und ihrer Gefährtinnen aus dem Lager des Porsenna, — derbe, zumeist nackte Körperformen, doch ohne den

fröhlicheren Glanz, den Rubens in ähnlichen Fällen darüber zu verbreiten weiss. — Von Peter van Mol sieht man ein Gemälde (II, No. 404), welches den Jacob darstellt, der von seinem sterbenden Vater an der Stelle des älteren Bruders gesegnet wird. Es ist ebenfalls, im Style des Meisters, nicht ohne Tüchtigkeit gemalt; vortrefflich aufgefasst ist die listige und über das Gelingen ihrer List erfreute Mutter.

Ein Bild von Gerhard Seghers (II, No. 310) stellt den Besuch Christi bei Martha und Maria dar; es ist in einer schlichten tüchtigen Weise gemalt, durch lebenvolle Köpfe ausgezeichnet, doch ohne die wünschenswerthe Kraft der Färbung und wiederum ohne ein tieferes Interesse. — Auch ein Bild von Caspar de Crayer (II, No. 322), das Mahl von Emaus vorstellend, zeigt eine entschiedene, in den Köpfen nicht unglückliche Nachahmung von Rubens. Das Ganze ist genreartig gefasst; die Speisen auf dem Tische, besonders ein grosser Käse, sind vortrefflich gemalt.

Ein, durch seine schlichte Anmuth ansprechendes Bild aus der Schule von Rubens (II, No. 416) stellt die h. Jungfrau mit dem Kinde, unter einem Rosengebüsch stehend und in einem Gebetbuche mit zierlich gemalten Blumenrändern blätternd, dar. Der Katalog schreibt dasselbe, vermuthungsweise, dem Cornelius Schut zu.

---

Der bedeutendste unter Rubens' Schülern, derjenige, welcher aus der Nachahmung des Meisters sich zu einer selbständig gültigen Eigenthümlichkeit hindurchzuarbeiten vermochte, war Anton van Dyck (1599—1641). Die Gemälde, welche das Museum von seiner Hand besitzt, lassen seinen Entwickelungsgang an seltnen, zum grösseren Theil vorzüglich werthvollen Beispielen verfolgen.

Einige grosse Bilder aus van Dyck's früherer Zeit zeigen noch deutlich das Bestreben des Schülers, die besondere Darstellungsweise des Meisters sich, bis zur Uebertreibung, zu eigen zu machen. So namentlich ein Gemälde

(II, No. 283), welches die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten, darstellt; es tritt hier, seltsamer Weise, eine wüste, stylose Genialität hervor, die sich wesentlich nur in einem Prunken mit geistreicher Handfertigkeit wohlgefällt. — Aehnlich eine Ausgiessung des heiligen Geistes (II, No. 279), ein Bild von nicht glücklicher Composition, das aber schon eine grössere Ruhe in der Behandlung zeigt und durch einige bedeutsam charaktervolle Köpfe anziehend wirkt; der Kopf der Madonna deutet beteits auf die eigenthümlich edle Bildung, welche van Dyck seinen Madonnenköpfen in späterer Zeit zu geben wusste. — Das bedeutendste Bild dieser Art ist eine Dornenkrönung und Verspottung Christi (II, No. 270). Auch hier zwar herrscht noch etwas gewaltsam Uebertriebenes in den Gestalten; zugleich aber zeigt sich bereits eine klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere. Die Behandlung steht der Weise des Rubens sehr nahe; in der Gestalt, in dem Kopfe des Christus, so auch in den übrigen Köpfen, tritt diese Aehnlichkeit besonders bemerkenswerth hervor. Eigenthümlich meisterhaft ist der alte eisengepanzerte Krieger, welcher dem Heilande die Dornenkrone aufdrückt, ein eisig scharfes, verkniffenes Gesicht.

Die Darstellung eines Kindertanzes (II, No. 338) dürfte in den frischen, lebhaften Bewegungen, ebenfalls noch an Rubens erinnern, lässt jedoch in den etwas zarteren Körperbildungen in dem Tone der Farbe, zugleich bereits die selbständigere Richtung van Dyck's erkennen.

Zwei andre Compositionen gehören der späteren Zeit des Künstlers an, und in ihnen entwickelt sich vollständig jene feinere Bildung der Formen, der zartere Schmelz und die tiefere Stimmung der Farbe, der Ausdruck eines mehr innerlichen, tiefer ergreifenden Affektes, was nunmehr als van Dyck's eigenthümliches Element erscheint. Die eine derselben (II, No. 307) ist symbolischen Inhalts; sie stellt, in halben Figuren, die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen Kinde dar und vor ihr die reumüthigen Sünder, Maria Magdalena,

den verlornen Sohn und den greisen König David*), drei sinnlich schöne, schuldbewusste, aber zutrauungsvoll hingegebene Gestalten; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl.

Das zweite dieser Bilder (II, No. 331) gehört zu van Dyck's vorzüglichsten Werken. Der Gegenstand desselben ist die Klage über dem Leichnam des Erlösers. Wehklagend, der Ohnmacht nahe, streckt die Mutter die Arme nach diesem aus; Magdalena, selbst vom tiefsten Schmerze erfüllt, sucht sie mit leiser Bewegung zurückzuhalten; Johannes stützt das Haupt des Heilandes und blickt nach Magdalena hinüber. Auch hier ist nicht mehr die grossartige, gemessnere Anordnung, welche sich in den Werken der früheren Meister findet; aber an deren Stelle ist eine Tiefe des Ausdruckes individueller Gefühle getreten, wie sie sich bei jenen noch nicht entwickelt hat. Es ist eine wundersame, zu allem Genuss des Lebens berufene Schönheit über diese Gestalten hingebreitet; und gerade desshalb wirkt in ihnen der bittre, schon thränenlose Schmerz, dem sie hingegeben sind, um so ergreifender, gerade desshalb scheinen sie vermögend, diesen Schmerz bis in seine letzten Tiefen auszufühlen. Johannes und Magdalena vornehmlich sind die anziehendsten Gestalten des Bildes; in ihrer gegenseitigen Beziehung gemahnen sie an die alte Legende, nach welcher sie, vor des Johannes Berufung zum Apostelamte, ein Brautpaar waren und nach langer, verhängnissvoller Zwischenzeit sich unter dem Kreuze des Herrn, zu einer geistigeren Verbindung, wiederfanden.

Mit dieser Richtung van Dyck's, welche die letztgenannten Gemälde repräsentiren, hängt es zusammen, dass er zugleich im Fache des Portraits als einer der ausgezeichnetsten Meister dasteht; mit der feinsten Charakteristik, mit

*) Vielleicht indess sind unter jenen Gestalten, der alten kirchlichen Symbolik zufolge, die irdischen Vorfahren des Erlösers: Adam, Eva und David, deren irdische Schuld durch Christus gelöst werden sollte, zu verstehen.

der zartesten Durchbildung führt er in seinen zahlreichen Portraitbildern die Personen höherer, gebildeter Stände dem Beschauer vor. Unter den hieher gehörigen Bildern ist zunächst der vorzüglich meisterhafte Portraitkopf eines jungen Mannes (II, No. 270, *d*) zu nennen, der, in seiner kräftigeren, volleren Behandlung, noch auf die frühere Periode des Künstlers zurückzudeuten scheint, dabei aber nicht minder durch den Ausdruck einer gewissen sinnlichen Erregtheit, durch die eigenthümliche Verbindung von kühner Leidenschaftlichkeit und schwimmender Weichheit fesselt.

Als Portraitbilder von mittlerem Werthe (d. h. in Bezug auf den Maasstab, den van Dyck's Kunst selber giebt), sind sodann anzuführen: ein Brustbild der Infantin Clara Eugenia, Regentin der Niederlande, im Clarisserinnen-Kostüm (II, No. 268), eine edle und würdige Dame mit dem Ausdrucke milder Freundlichkeit. Das Portrait einer jungen englischen Prinzessin, Tochter Carl's I. (II, No. 276), in ganzer Figur, fein, zierlich, reich, aber von etwas steifer Haltung. Sodann, auf einem grösseren Bilde (II, No. 339) vereinigt, die sämmtlichen Kinder desselben Königs, und in ihrer Mitte ein gewaltiger Bullenbeisser, dem der älteste Prinz die Hand auf den Kopf legt; anmuthige, kindlich naive Gestalten, zwar ebenfalls nicht frei von der nöthigen Hof-Etikette, die aber eben durch den Contrast mit dieser Naivetät anzieht, — fein gebildete und verschiedenartig charakteristische Köpfe.*)

Die volle Meisterschaft van Dyck's in dem genannten Fache zeigt sich an dem Bildnisse des Prinzen Thomas von Carignan, Sohnes des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen, (II, No. 270, *c*, mit der Jahrz. 1634 und dem Namen des

*) Ein zweites Exemplar des oben genannten Bildes befindet sich im Schlosse Windsor in England. Dr. Waagen (Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 170) sagt von diesem: „Das Bild in Windsor, mit dem Namen des van Dyck und der Jahresz. 1637, ist stärker impastirt und gleichmässiger ausgeführt, das in Berlin klarer und feiner in der Farbe, zumal im Fleisch."

Künstlers). Es ist ein Kniestück; in voller Rüstung, nur das Haupt unbedeckt, mit einem brillanten, vom Halse niederfallenden Spitzenkragen geschmückt, steht der Prinz dem Beschauer gegenüber; in der ritterlichen Haltung, in den fein gebildeten Formen, in dem eigenthümlichen Ausdrucke des Gesichtes scheint sich die ganze Persönlichkeit, man möchte sagen: die Geschichte des Dargestellten auszusprechen. Der Kopf ist von anziehender, männlicher Schönheit, die Stirn heiter und offen, die Nase von sehr edler Bildung, das Auge leuchtend, zugleich aber ohne eine eigentlich klare Kraft; es liegt in dem Blicke desselben etwas eigen Unbestimmtes, Schwankendes, zur Melancholie Geneigtes. Der ganze Ausdruck gewinnt hiedurch den Anschein, als könne der Dargestellte leicht zu heftigen Unternehmungen hingerissen werden; es spricht sich mehr Gefühl, mehr Unternehmungslust, als Geist und Besonnenheit in dem Gesichte aus. Die Ausführung des Bildes zeugt von einer merkwürdigen Saftigkeit, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit der Farbe bei durchaus vollen und kräftigen Tönen; es breitet sich hiedurch, eben so wie durch die Auffassung, ein Zauber über das Gemälde hin, der dasselbe beträchtlich über die Sphäre gewöhnlicher Portraitbilder erhebt. —

Diesen Werken des van Dyck ist die Betrachtung einiger von den Nachfolgern seiner eigenthümlichen Richtung herrührenden Gemälde anzureihen. Das erste ist ein grosses Portraitbild von Cornelius de Voss (II, No. 318, mit der Jahrz. 1629 und dem Namen des Künstlers). Dies stellt einen vornehmen Herrn und seine Gemahlin dar, welche beide, Hand in Hand, auf der Terrasse eines Gartens sitzen. Auch hier tritt dem Beschauer das Gepräge einer schönen charaktervollen Lebendigkeit entgegen; das brillante Kostüm, in welches beide Gestalten gekleidet sind, ist mit grosser Sauberkeit durchgearbeitet. Seitwärts sieht man auf den holländischen Garten hinab und drüberhin in eine heitre lichte Landschaft. — Ein zweites Gemälde, ebenfalls von bedeutender Dimension, (II. No. 411) rührt von dem etwas jüngeren Thomas Willeborts, gen. Bossaert, her; es stellt

die Vermählung der h. Katharina mit dem Christkinde dar und bewegt sich, bei nicht misslungener Aneignung des van Dyck'schen Styles, in dem Elemente einer liebenswürdigen Sentimentalität. — Drei Portraitbilder von Wilhelm Honthorst (II, No. 422, 433, 513), welche sich durch eine schlichte, einfache Naturwahrheit auszeichnen, lassen ebenfalls, in Auffassung und Behandlung, die bestimmte Einwirkung van Dyck'scher Vorbilder erkennen. Vorzüglich ansprechend ist unter diesen das letztgenannte Gemälde (No. 513), eine vornehme Dame in Trauer darstellend, welche das kleine Portrait ihres Gemahles in der Hand hält.

---

Endlich sind noch einige Gemälde aus Rubens' Schule zu erwähnen, in denen, — ähnlich, wenn auch minder bedeutsam, wie bei van Dyck, — sich eine Abweichung von der der Schule sonst eigenthümlichen Richtung ankündigt. Das eine derselben (II, No. 424) rührt von Theodor van Thulden her und stellt, in bedeutender Dimension, den Triumphzug der Galatea über das Meer dar. Es ist ein grosses Prunkbild, schon nicht frei von einer gewissen theatralischen Manier, in weichen, zarteren Farbentönen gemalt, die auf gewisse Weise an van Dyck erinnern, dabei aber einer tieferen Kraft entbehren. — Sodann, von Erasmus Quellinus, zwei grau in grau gemalte zierliche Bildchen als Nachahmungen von Reliefs (II, No. 454, *a*, und No. 462), beide, und namentlich das letztere, mehr der Bildungsweise italienischer Kunst, — etwa der des Lodovico Caracci — entsprechend. Sie sind mit Blumengewinden von der Hand des Daniel Seghers umgeben, von denen weiter unten noch einmal zu sprechen sein wird. —

Rubens' Einfluss auf die Kunst von Belgien war so bedeutend, dass in denselben fast alle übrigen künstlerischen Bestrebungen des Landes hineingezogen wurden. Unter den im Museum vorhandenen Gemälden sind nur zwei anzuführen, welche hievon eine Ausnahme machen. Sie rühren von Abraham Jansens, einem Zeitgenossen und eifrigsten Nebenbuhler des Rubens zu Antwerpen, her und schliessen

sich, obgleich sie zwar ähnlich auf die Darstellung derberer Formen ausgehen, doch noch mehr an die Richtung der niederländischen Malerei des sechszehnten Jahrhunderts an. Das eine von diesen (II, No. 287), stellt Pomona und Vertumnus, das andre (II, No. 295) den Meleager mit der Atalanta dar. Beide haben einen mehr strengen Styl in der Zeichnung, vornehmlich der Gewänder, eine grössere Schärfe in der Modellirung, dabei aber eine kalte, nüchterne Farbe, und nichts von jener fröhlichen Lebenskräftigkeit, womit Rubens in ähnlichen Darstellungen stets eine bestimmte Wirkung zu erreichen weiss. Die trefflichen Beiwerke auf diesen Gemälden, die Früchte auf dem einen und die Thiere auf dem andern, rühren von der, in solchen Dingen vorzüglich meisterhaften Hand des Franz Snyders her.

---

### b. Holländische Schule.

Im zweiten Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz zu der brabantischen Schule des Rubens bildete. Dieswar Paul Rembrandt (geb. 1606, gest. 1665). Auch bei ihm bildet die Nachahmung der gemeinen Formen, wie solche die Natur seines Landes darbot, die Grundlage seiner Kunst; dabei aber ist von eigentlichen Studien nach den Werken früherer Meister (wie doch bei Rubens) nicht mehr die Rede. Ueberhaupt stellt er sich in einen absichtlichen Gegensatz gegen die überlieferten Weisen der Darstellung, namentlich wo es auf die idealere Sphäre classisch antiker oder biblischer Gegenstände ankam; das Element, wodurch er die letzteren von den Darstellungen der Gegenwart zu unterscheiden strebte, besteht vornehmlich in einem, nach Laune zusammengestellten, mehr oder minder orientalischen Kostüm. (Dies gewiss aus dem Grunde, weil es, durch die Handelsunternehmungen der Holländer, gerade der Orient war, der dem Leben jener Zeit eine bedeutsame, mährchenhaft-alterthümliche Folie unterlegen musste). Wie man demnach, auf

gewisse Weise, Rubens mit den italienischen Eklektikern parallel stellen dürfte, so Rembrandt mit den Naturalisten. Aber auch er erhebt sich über diese, indem er die Gestalten der gemeinen Natur nicht unmittelbar abschreibt, sondern sie in dem Spiegel seines Inneren, seiner eigenthümlichen Gemüths- und Gefühlsrichtung erscheinen lässt; indem er an ihnen zugleich diese Stimmung seines Inneren ausspricht. Es liegt etwas eigenthümlich Phantastisches, etwas düster Geheimnissvolles in seiner Natur. Der freudige Glanz der Farbe, wie bei Rubens, ist es nicht, worin sein Inneres hervorbricht; vielmehr das Element des Helldunkels, welches mit seinem träumerischen Wesen im Einklange steht und welches er, was das Technische seiner Bilder anbetrifft, zur grössten Meisterschaft durchzubilden wusste.

Die Gallerie besitzt vorzügliche Gemälde seiner Hand. Das bedeutendste unter diesen (II, No. 299, mit der Jahrz. 1637 und dem Namen Rembrandt's) ist historischen Inhalts. Es stellt den tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern vor, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte; dieser hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, zu nächtlicher Weile überfallen und in einem festen Thurme des Schlosses Baeren gefangen gesetzt. „Arnold (so antwortete er dem Herzoge von Burgund, der den Streit zwischen Sohn und Vater beilegen wollte) Arnold ist vierundvierzig Jahre Herzog gewesen, es ist billig, dass nunmehr die Reihe an mich komme!“ Die Scene in Rembrandt's Gemälde ist ein enger, kleiner Hof, in den ein einzelnes Licht scharf hereinfällt, zur Seite der Unterbau des Thurmes und ein kleines Fenster in demselben, aus welchem der greise Herzog, von dem Sohne zur Unterhandlung gerufen, hervorschaut. Vor ihm steht Adolph in fabelhaft glitzernder Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben gehalten; er hallt die Faust gegen den Alten empor. Das Gesicht des Prinzen ist von durchaus gemeiner Form, gänzlich geistlos, die Züge an sich schlaff und entnervt; meisterhaft aber contrastirt hiermit der momentane Ausdruck. Es ist ein furchtbarer Fluch, den er mit gellender Stimme ausstösst, indem er wild

und hastig, und doch dabei stumpf und dumm vor sich hinstarrt, ohne den Vater oder sonst einen Gegenstand mit den Augen zu fixiren. Die wunderlich barbarische Kleidung, das dicke dunkle Haar, das wie eine Pferdemähne sein Haupt umwogt, giebt ihm dabei gleichwohl etwas eigen Grossartiges. Der Kopf des Alten erscheint abgezehrt, auch schon abgestumpft; der Ausdruck desselben ist nur wie ein arger Schreck über den grimmigen Fluch des Sohnes. Die düstre Stimmung in der das ganze Bild gehalten ist, erhöht wesentlich den beabsichtigten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers. Selten dürften in einem Gemälde Rembrandt's Inhalt und Form und Behandlung so vollkommen, wie in diesem, übereinstimmen; die subjektive Richtung des Künstlers hatte hier einen vorzüglich entsprechenden Gegenstand zur Darstellung gefunden.

Zwei andre Bilder gehören der Geschichte des alten Testaments an. Das eine (II, No. 296, mit dem Namen und der Jahrz. 1659) stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern. Die Fassung der Gestalt ist weniger bedeutsam, aber der Ausdruck des Gesichtes, in welchem Zorn und Schmerz zu wühlen scheinen, höchst ergreifend. Dies Bild ist überkühn gemalt, nicht mit dem Pinsel, sondern, wie man sagt, mit den Fingern; in der Nähe sieht man auf demselben fast nichts als ein gestaltloses Chaos wilder Farbenklexe. — Das andre Gemälde (II, No. 316, ebenfalls mit dem Namen) enthält die Darstellung des Jacob, der mit dem Engel ringt. Hier tritt der Künstler jedoch aus seiner eigenthümlichen Sphäre heraus, und trotz einer gewissen grossartigeren Fassung in der Gestalt des Engels, trotz der, auch hier geistreichen Behandlung wirkt dies Bild nicht in gleichem Maasse wie die vorigen.

Zwei kleine Bildchen (II, No. 302 und 303, beide mit d. Namen und d. Jahrz. 1645) führen den Beschauer in das Innere dürftiger, zum Theil verfallener Bauerhütten, in denen aber Licht und Schatten auf eine wundersame Weise umherspielen. Die biblische Staffage in beiden ist ziemlich

bestimmt im Charakter der Wohnungen gehalten. Vorzüglich interessant ist das erstgenannte der beiden Bilder, mit der Staffage des alten Tobias und seiner Frau; das geheimnissvolle Dämmerlicht, welches das Zimmer erfüllt, der klare abendliche Himmel, dessen Schein durch das Fenster hereinfällt, ist hier von der zartesten, anziehendsten Wirkung.

Sodann sind noch drei Portraitbilder von Rembrandt's Hand anzuführen, von denen zwei den Künstler selbst vorstellen. In den letzteren tritt Rembrandt's Behandlungsweise wiederum vorzüglich charakteristisch hervor, indem das Gesicht an beiden durch das Barett zum grösseren Theile beschattet und im lichten Spiele des Helldunkels modellirt ist, was ihnen natürlich schon im Allgemeinen ein eigenthümlich interessantes Gepräge giebt. Das eine von diesen (II, No. 297, mit dem Namen und der Jahrz. 1631) gehört dem achtundzwanzigsten Lebensjahre des Künstlers an; geistreich und verwegen blickt der Kopf aus den Rahmen hervor; in dem Ausdrucke des Gesichtes liegt etwas Uebereinstimmendes mit der phantastischen Richtung seiner künstlerischen Leistungen. — Das zweite Portrait (II, No. 335) gehört einem schon mehr gereiften männlichen Alter an; das Kostüm ist vornehmer gewählt, in der Haltung ein gewisser Anstand, im Ganzen mehr das Gepräge einer bequemen Ruhe. — Das dritte Bildniss endlich (II, No. 298, mit dem Namen und der Jahrz. 1643) stellt eine vornehme holländische Dame vor. Ohne grössere Tiefe des Charakters ist auch dies Bild durch die ungemein lebendige Auffassung, in der es dem Beschauer entgegentritt, von anziehender Wirkung.

---

An Rembrandt schliesst sich, ebenso wie an Rubens, eine namhafte Reihe von Schülern und Nachfolgern an, welche sein Element künstlerischer Behandlung sich anzueignen bestrebt waren, und von denen, neben mancherlei

mehr untergeordneten Leistungen, auch einzelne eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen hervorgebracht sind.

Unter diesen Werken Rembrandt'scher Schule, welche die Gallerie besizt, sind zunächst zwei Gemälde von Govart Flinck zu betrachten. Das eine derselben (II, No. 301, *a*) stellt die heilige Anna dar, welche die kleine Maria lesen lehrt. Es ist ein Kniestück. Anna, matronenhaft, in der Art einer Nonne bekleidet, zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das Ganze des Bildes ungemein innig, im Charakter des liebenswürdigsten Familien-Verhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Das Bild ist unzweifelhaft den vorzüglichsten Leistungen der ganzen Schule zuzuzählen. — Das zweite (II, No. 301, mit dem Namen des Künstlers) enthält die Verstossung des Hagar. In tüchtiger Lebenswahrheit gemalt, auch mit dem bestimmten Ausdrucke des besonderen Moments, ist dies Bild jedoch, durch eine beschränktere Auffassung, weniger anziehend; nur die Naivetät des kleinen buntgeputzten Ismael, der weinend sein Gesicht verbirgt, berührt den Beschauer in mehr gemüthlicher Weise. Zu bemerken ist hier übrigens wiederum das, nach holländischem Geschmacke ausgewählte, patriarchalische Kostüm.

Von Gerbrandt van den Eeckhout sind ebenfalls zwei Gemälde vorhanden. Das eine derselben (II. No. 351) enthält, in kleinen Figuren, die Darstellung Christi im Tempel. Durch die einfache und anspruchlose Naturwahrheit, in dem schlicht bäuerlichen Charakter des Joseph und der Maria, in der bedeutsameren Erscheinung der Leviten und des Simeon, — durch den Dämmer des Helldunkels und energische Lichtwirkung zeichnet sich dies Bild wiederum vortheilhaft aus. — Das zweite dagegen (II, No. 314, mit dem Namen und der Jahrz. 1666) ist von ungleich geringerem Werthe. Der Gegenstand desselben: Merkur, welcher den Argus zu tödten im Begriff ist, gehört der classischen Welt an; um so grösser ist aber der Widerspruch der Auffas-

sung, die sich in einer kümmerlich gemeinen, gänzlich unhumoristischen Naturnachahmung bewegt. Nur das Vieh auf dem Bilde, namentlich eine zumeist hervortretende weisse Kuh (Io) wirkt in befriedigender Weise.

Einen interessanten Contrast mit dem ebengenannten Bilde und ein sehr charakteristisches Beispiel für die ganze in Rede stehende Kunstrichtung gewährt das nicht grosse Bild eines dritten Schülers, des J. Joris van Vliet (II, No. 312). Auch hier ist es ein Gegenstand antiker Mythe, — die Entführung der Proserpina; auch hier zeigt sich in der Auffassung die ganze holländische Derbheit, aber zugleich ein eigenthümlich energischer, phantastischer Humor, welcher dem Bilde seinen selbständigen Werth giebt. Es scheint hiedurch zu einer Darstellung nordischer Mährchenpoesie umgewandelt. Der prächtige, reichverzierte Wagen des Pluto wird von vier schwarzen Rossen gezogen, welche nach vorn zu wild in den Abgrund hinabjagen. Auf dem Wagen steht der König der Unterwelt, fürstlich und gross, ungefähr so anzuschauen, wie Rübezahl in der schlesischen Volkssage erscheint. Auch Proserpina, die er mit den Armen umschliesst und vor deren scharfen Fingern er das Gesicht nicht bergen kann, ist zu einer nordisch mittelalterlichen Prinzessin geworden. An ihren reich gestickten Mantel haben sich die Dienerinnen, mit dem ganzen Gewicht ihrer schweren Körper, angeklammert, aber ungestüm werden sie von dem brausenden Zuge fortgeschleift. Die dunkel dämmernde Stimmung des Bildes steht mit alle dem in wirkungsreichem Einklange.

Sehr wenig interessant sind zwei grosse, in einem eignen, gelbbräunlichen Tone gemalte Bilder von G. Horst (beide mit dem Namen des Künstlers). Das eine von diesen (II, No. 304) ist eine Art Landschaft mit einem grossen dürren Baume in der Mitte, mit Hirten, Schafen und einer Schäferin. Nicht ganz ohne romantische Absichten, ist das Ganze jedoch ungemein langweilig. — Das andre Bild (II, No. 311) stellt, in einer sehr figurenreichen Composition, den Scipio Africanus dar, welcher nach der Eroberung von

Carthagonova dem spanischen Prinzen Allucius die gefangene Braut zurückgiebt. Dies Gemälde ist vornehmlich für die seltsamen, halb orientalischen Kostüme, welche das antike Element ergänzen sollen, merkwürdig; die Gestalten bewegen sich darin zwar nicht ohne eine gewisse Grandezza, aber der mehr oder minder bornirte Ausdruck in den Köpfen, der besonders in dem des spanischen Prinzen zum höchsten Gipfelpunkte gesteigert ist, benimmt dem Bilde alle bedeutendere Wirkung.

In selbständigerer Ausbildung als die genannten erscheint unter den Schülern Rembrandt's Ferdinand Bol. Die Gallerie besitzt mehrere merkwürdige Portraitbilder von seiner Hand. Das grösste derselben (II, No. 308) stellt einen Geistlichen im höheren Alter dar, welcher am Studiertische sitzend in einem Buche liest. Das ganze Bild ist ungemein edel und würdig aufgefasst und in schöner, einfacher Naturwahrheit, frisch und derb, aber mit geistreichem Verständniss ausgeführt. — Das zweite Portrait (II, No. 270, *b*) ist das Brustbild eines vornehmen ritterlichen Herrn in glänzendem Kostüm, ein Gesicht von nicht eben nobler Bildung, aber mit einem eigenthümlichen, gemächlich humoristischen Ausdrucke. Das Bild hat eine überraschende Lebendigkeit, die durch die unsäglich sorgfältige Ausführung aller Einzelheiten auf die höchste Spitze getrieben ist; dabei aber ist gleichwohl die Haltung des Ganzen sehr trefflich. — Ein drittes Bild von kleiner Dimension (II, No. 346) stellt eine vornehme Dame in ganzer Figur, sitzend, dar. Dies ist mehr in dem allgemeinen Charakter der Schule gehalten; sauber in der Ausführung und nicht ohne Lebendigkeit, hat dasselbe jedoch einen ziemlich nüchternen, uninteressanten Charakter. — Auf einem vierten Gemälde desselben Künstlers (II, No. 309) sieht man zwei junge Damen und eine alte Zigeunerin, die ihnen wahrsagt. Auch hier tritt, in einigen trefflichen Partieen, das Gepräge der Schule hervor; in andren dagegen macht sich ein gewisser flacherer Schönheitssinn bemerklich, wodurch das Bild etwas Affektirtes erhält.

Zu den Nachfolgern von Rembrandt gehört ferner Joh. Lievensz. Ein grösseres Gemälde dieses Künstlers (II, No. 305), Jacob, der den Seegen Isaacs vorwegnimmt, ist tüchtig, im Charakter der Schule gearbeitet, doch ohne höhere Bedeutung; als besonders interessant dürfte der Kopf der Mutter hervorzuheben sein. — Von demselben sieht man das Portrait eines Knaben in spanischer Tracht (II, No. 329, mit der Jahrz. 1642), mit frischer Naivetät aufgefasst, leicht und sprechend gemalt. — Vortrefflich ist, ebenfalls von Lievensz, eine kleine Landschaft, (II, No. 347), von der weiter unten näher die Rede sein wird.

Als der Rembrandt'schen Richtung angehörig giebt sich ferner ein Bild von Nicolas Moyaert (II, No. 344, mit dem Namen des Künstlers) zu erkennen. Es enthält wiederum eine Scene des classischen Alterthums: Ulysses, der aus dem Gebüsch sich emporhebt und die Nausikaa und ihre Dienerinnen überrascht, — ist übrigens gemein und ohne tiefere Laune gemalt.

Bedeutender und als ein entschiednerer Nachahmer Rembrandt's erscheint ein Schüler des Moyaert, Salomon Koning. Diese Richtung zeigt sich zunächst, nicht unvortheilhaft, in dem Portraitbilde eines Rabiners (II, No. 313), einem lebhaften, sprechenden Kopfe mit eigen decidirtem Ausdrucke. — Nicht minder in einem vortrefflichen figurenreichen Gemälde kleiner Dimension (II, No. 330), die Berufung des Matthäus zum Apostelamte darstellend. Das ganze Bild ist im dämmernden Helldunkel gehalten, aus dem sich die verschiedenen Gruppen in ansprechender Weise entwickeln; die Situation ist in genremässiger Lebendigkeit gefasst, die Hauptgruppe (mit dem Matthäus) durch energisch charaktervolle Köpfe ausgezeichnet. — Ein grösseres Bild von demselben Künstler (II, No. 349) stellt den Solon vor Crösus dar; auch dies zwar mit lebendigen, doch nicht sonderlich ausdrucksvollen Köpfen und ohne den zarteren Reiz des Helldunkels.

Ein der „Schule von Rembrandt" angehöriger Portraitkopf eines alten Mannes (II, No. 350) zeichnet sich durch

tüchtige Behandlung aus. — Ebenso endlich das Brustbild einer alten Frau von Peter Verelst (II, No. 348, mit dem Namen und der Jahrz. 1648), welches der Richtung der Schule vollkommen entspricht und in der schönen, weichen Malerei auf gewisse Weise an die Leistungen des F. Bol erinnert.

---

### c. Niederländische, deutsche und französische Künstler, in Nachfolge der Italiener.

Den beiden, so eben betrachteten Schulen der niederländischen Historien-Malerei gegenüber stehen diejenigen nordischen Künstler, welche an der Richtung der italienischen Kunst, die so geraume Zeit die Schule für den Norden gebildet hatte, festhielten. Doch schliessen auch sie sich auf keine Weise von den neuen Entwickelungs-Momenten der Zeit aus; es ist namentlich die Richtung der italienischen Naturalisten des siebenzehnten Jahrhunderts, welche, — wie sie den gleichzeitigen Bestrebungen der eignen Heimath entsprechend war, — von ihnen zum Vorbilde genommen und zum Theil nicht ohne besondre Eigenthümlichkeit ausgebildet wurde. Unter diesen Künstlern begegnen wir denn auch den mehr vereinzelten deutschen Leistungen der Zeit; ihre Blüthe fällt vorzugsweise um das zweite Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts.

Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst, ein Holländer, der sich in Italien nach Michelangelo da Caravaggio bildete. Die Italiener nennen ihn Gherardo dalle notti, den Nachtmaler, weil er es besonders liebte, nächtliche Scenen zu malen und seine Gestalten dabei durch ein scharfes, grell einfallendes Kerzenlicht zu beleuchten. Unter den von ihm vorhandenen Werken ist zunächst ein grosses Bild (I, No. 406), die Befreiung Petri aus dem Kerker des Herodes darstellend, zu nennen. Der Engel hat so eben die Thür des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die Hand gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze

der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Linken seine Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der Jüngling ist fast wie eine Personification desselben. Das Bild gehört, seiner Gesammt-Wirkung nach, zu den trefflichsten Leistungen der italienisch-naturalistischen Malerei. — Nicht ebenso bedeutend sind zwei andre Gemälde von Honthorst. Das eine derselben (I, No. 426) stellt den Esau in bunter Jägerkleidung dar, welcher an Jacob, in Gegenwart der Mutter, für das Linsenmus das Recht seiner Erstgeburt verkauft. Es sind halbe Figuren bei Kerzenbeleuchtung, energische, sprechende Köpfe, besonders der Kopf des Jacob von lebhaft dramatischem Ausdrucke, das Ganze aber ohne eine tiefere Poesie, zu deren Entwickelung der Gegenstand eine wesentlich verschiedene (entweder mehr patriarchalisch würdige oder eine mehr humoristische) Auffassung erfordert hätte. — Das dritte Gemälde Honthorst's (I, No. 434, mit dem Namen und der Jahrz. 1664) enthält eine Gesellschaft von Soldaten und Weibern, und ist ebenfalls, bei tüchtiger Behandlung, von ziemlich gemeiner, des nöthigen Humors ermangelnder Auffassung.

Von einem Schüler Honthorst's, dem Joachim von Sandrart, einem Deutschen, besitzt die Gallerie ein grosses Gemälde (I, No. 458), den Seneca darstellend, dem auf Befehl des Nero die Adern geöffnet werden, seine Angehörigen auf der einen, Schergen und Krieger auf der andern Seite. Es ist ein Nachtstück, die figurenreiche Gruppe nur durch das grelle Licht einer Fackel beleuchtet, durch welches die nackte Gestalt des Seneca, der Schüler, der seine letzten Worte aufschreibt, und vornehmlich die Schergen energisch aus dem Dunkel hervorgehoben werden. Im Uebrigen scheint das Bild bedeutend nachgedunkelt. In Sandrart's Biographie wird dieses Werkes mit besondrer Auszeichnung gedacht, indem dasselbe von dem noch jungen Meister für eine Art künstlerischen Wettkampfes in Rom gemalt wurde und, unter einer Reihe andrer Meisterwerke in festlichem Zuge ausgestellt, allgemeinen Beifall fand. Es war eine Reihe von Gemälden, die ursprünglich für den König von Spanien

bestimmt waren: unter ihnen befand sich namentlich auch Dominichino's schönstes Werk, sein Dianenbild, welches gegenwärtig im Palast Borghese zu Rom bewahrt wird.

Zu den Nachfolgern Honthorst's ist ferner Giovanni del Campino zu rechnen, ein Italiener von Geburt, dessen Bildung aber den Niederlanden angehört. Von ihm ist ein Gemälde (I, No. 447) vorhanden: Christus, welcher die Wechsler und Verkäufer zum Tempel hinaustreibt. In toller, wilder Verwirrung stürzen diese durcheinander, getroffen von dem Strahle des leidenschaftlichen Zornes, der das Auge des Heilandes belebt. Das Bild ist grell und fast schreiend, in übertrieben Honthorstischer Weise, gemalt, wunderlich verzerrte Krämergesichter; aber es spricht sich wenigstens eine ergötzliche Laune, die das Gemeine in seiner Lächerlichkeit scharf zu fassen weiss, darin aus.

Auch gehört derselben Richtung ein Gemälde kleinerer Dimension von Christian Ludwig Mooyaert an (II, No. 259, mit dem Namen des Künstlers). Es stellt ein Bacchanal vor, zwar in einer wenig erfreulichen Weise, mit liederlich gemeinen Figuren, nicht sonderlich geistreich in der Behandlung, aber kräftig und derb gemalt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit römischen Ruinen, — diese trefflich im Charakter der italienischen Landschaft-Schule componirt, doch wiederum in einem graugrünen, unlustigen Farbentone gehalten.

Ungleich interessanter, auch eigenthümlicher, sind dagegen zwei Gemälde eines andern Niederländers der Zeit, des Justus Sustermanns. Bei ihnen scheint sich, neben der in Rede stehenden naturalistischen Richtung, zugleich eine namhafte Einwirkung der Schule der Caracci, nicht minder auch des noch strengeren Poussin, zu erkennen zu geben. Das eine dieser Gemälde (I, No. 441) stellt die Grablegung Christi dar und zeichnet sich, bei etwas monotoner, bräunlicher Farbengebung, durch die edle, harmonisch gerundete Composition und durch den Ausdruck eines einfach natürlichen Gefühles sehr vortheilhaft aus. — Das zweite Bild (I, No. 442), gross und figurenreich, enthält

den Tod des Socrates; hier ist das Ganze minder bedeutsam gehalten, doch manches Treffliche im Einzelnen, welches das sehr achtbare Streben dieses Künstlers nicht minder erkennen lässt.

Endlich gehört hieher ein seltnes Werk eines etwas jüngeren Künstlers, ein Gemälde mit lebensgrossen Figuren von Nicolas Berchem (II, No. 468, mit dem Namen des Künstlers). Es stellt eine ruhende Hirtin dar, zwei Knaben, Schaafe und Ziegen neben ihr, und vor ihr stehend eine Dame, ideal costümirt in seidenen Kleidern. Die Gestalten sind tüchtig und kräftig gemalt, die ganze Behandlung wiederum der Weise des Honthorst nahe verwandt, und nur die Auffassung mehr mit Absicht auf die Herausstellung edlerer Formen gerichtet. Uebrigens fehlt dem Gemälde ein eigentlich lebhaftes Interesse, da zwischen den dargestellten Personen (wenn sie auch etwa die Scene eines Gedichtes vorführen sollten) kein tiefer greifendes Verhältniss obwaltet; es ist eben nur ein Genrebild, welches den Gegensatz vornehmer und niedriger Existenz darzulegen scheint, welches aber mit den grossen Dimensionen und mit der historischen Behandlungsweise Ansprüche hervorruft, die es nicht befriedigt. — Die Gemälde kleineren Maasstabes, welche ausserdem von Berchem vorhanden sind, werden weiter unten zur Sprache kommen.

---

An dieser Stelle sind ferner die Werke französischer Historienmaler, welche das Museum besitzt, einzureihen, indem sie in einem ähnlichen Verhältniss, wie die der vorgenannten Meister, zu den Leistungen der italienischen Kunst, — zugleich aber auch in einer namhaften Wechselwirkung mit denen der niederländischen, stehen. Die Mehrzahl von ihnen gehört der Zeit um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts an.

Simon Vouet (1582—1641) ist derjenige unter den französischen Künstlern, der zuerst mit selbständiger Ener-

gie auf die Richtung der italienischen Malerei — und zwar vornehmlich des Caravaggio — eingegangen ist und ein anerkennungswürdiges Streben der französischen Kunst eingeleitet hat. Von ihm ist ein grosses Gemälde, die Verkündigung Mariä, (I, No. 454) vorhanden, ein in sehr tüchtiger Derbheit ausgeführtes Bild, welches besonders durch die schöne Einfalt in der Figur der knieenden Jungfrau, auch durch die Naturwahrheit in den Nebendingen anziehend wirkt, weniger durch den Engel, der, von einer schweren Wolkenmasse getragen, sich der manierirten Auffassungsweise jener Zeit annähert.

Noch entschiedener sieht man die Nachahmung des Caravaggio in den Gemälden von Vouet's Schüler, Moyse Valentin, besonders in dem einen (I, No. 457), welches die Fusswaschung der Apostel durch Christus darstellt. Sehr kräftig in einzelnen Köpfen, scheint der Künstler hier mit Vorliebe das Gewaltsame, man möchte sagen: Ungeschlachte, was dem Caravaggio nicht selten eigen ist, sich angeeignet zu haben. — Ein zweites Bild von Valentin (I, No. 456) stellt Soldaten und Zigeuner vor, ist ebenfalls durch sehr energische Naturwahrheit im Einzelnen, besonders in den Köpfen, ausgezeichnet, im Uebrigen jedoch ohne sonderliche Haltung.

In abweichender Eigenthümlichkeit erscheint ein andrer französischer Künstler, dessen Blüthe um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, Nicolas Poussin. Sein Streben war besonders dahin gerichtet, die Kunst im Sinne des classischen Alterthums zu regeneriren; und in der That wusste er sich eine Reinheit der Formenbildung, eine Strenge des Styles anzueignen, die seinen Werken einen vorzüglich hohen Werth geben würden, träte nicht insgemein in denselben die Absichtlichkeit dieses Strebens, somit eine unerfreuliche Kälte des Gefühles hervor. In ähnlicher Richtung, aber mit ungleich wichtigeren Erfolgen, war Poussin auch im Fache der landschaftlichen Kunst wirksam, wovon indess erst später die Rede sein kann. — Die Gallerie besitzt drei historische Gemälde seiner Hand. Das eine von diesen (I.

No. 462) stellt Jupiter als Kind unter Nymphen und Faunen dar, und bezeichnet in der trefflichen Composition und der Schönheit der Zeichnung im Einzelnen, zugleich aber auch in der grossen Nüchternheit der Auffassung die ganze Eigenthümlichkeit des Künstlers. — Ebenso das zweite Gemälde (I, No. 466), Helios und Phaeton, sammt den allegorischen Gestalten des Saturn und der vier Jahreszeiten. Hier wird die Nüchternheit der Composition um so unbehaglicher, als die allegorischen Theile des Bildes sogar den Gedanken desselben zersplittern. Doch hat dasselbe im Einzelnen wiederum sehr anerkennungswürdige Vorzüge; namentlich ist die Gestalt des Winters, eines zusammengekauerten, eisgrauen Greises, an sich mit ergreifender Poesie dargestellt. — Das dritte Gemälde, Rinald, welcher schlafend von Amorinen in den Zaubergarten der Armida entführt wird, (I, No. 480) ist dagegen von lebhafterer Gesammt-Wirkung. Ohne zwar sonderlich grossartig componirt zu sein, treten hier doch freiere und unbefangnere Aeusserungen des Lebens hervor; vornehmlich aber ist es der einfach ruhige Charakter, die schöne warme Stimmung der landschaftlichen Umgebung, welche den günstigeren Total-Eindruck des Bildes vermitteln.

Eustache le Sueur, ein Künstler derselben Periode, zeichnet sich, wenn auch weder durch grossartige Gewalt noch durch frappante Effekte, so doch durch das Gepräge einer edlen Einfalt, welches er seinen Gemälden zu verleihen weiss, vortheilhaft aus. Ein von ihm gemaltes Bild (I, No. 463), der heilige Bruno, in seiner Zelle betend, giebt einen sehr ansprechenden Beleg dieser seiner Richtung; die tiefe beschauliche Ruhe des (durch Bruno gestifteten) Ordens der Karthäuser-Mönche ist in der Gestalt des Heiligen meisterhaft ausgedrückt.

Le Sueur war ursprünglich durch Vouet gebildet. Ausser ihm und Valentin sind noch mehrere namhafte Künstler aus derselben Schule hervorgegangen, unter denen Charles le Brun der bedeutendste und der einflussreichste auf die ganze Richtung der französischen Malerei war. Er war

es, durch den jene pomphaft theatralische Behandlung historischer Compositionen eingeleitet ward, und sein Beispiel musste in diesem Bezuge um so verderblicher wirken, als ihm allerdings ein lebhaftes, rüstiges Talent eigen war. Von solchen, leicht zu entbehrenden Werken seiner Hand ist kein Beispiel in der Gallerie vorhanden, wohl aber ein andres, seltenes Gemälde, welches eine ungleich günstigere Gelegenheit zur Erkenntniss seiner grossen Fähigkeiten darbietet (I, No. 461, *a*). Es ist das berühmte Jabach'sche Familienbild, ein Werk, das seit seiner Entstehung als eins der namhaftesten Erzeugnisse der französischen Schule in den Büchern der Kunstgeschichte verzeichnet ist, — mit einer Gruppe von sechs, vollständig lebensgrossen Figuren und mannigfachem Beiwerk ausgefüllt. Vater und Mutter, von vier kräftigen, wohlhäbigen Kindern umgeben, stellen sich dem Blicke des Beschauers dar; der Schmuck des Zimmers, in welchem sie sich befinden, deutet auf mannigfachen Genuss und Freude an den Werken der Kunst, wie denn in der That das stattliche Haupt dieser Familie, Evrard Jabach, ein reicher kölnischer Banquier und zu Paris ansässig, seiner Zeit als einer der eifrigsten Sammler und Kunstfreunde bekannt war. Er sitzt auf der einen Seite des Bildes, in schwarzen faltigen Schlafrock, das edle, etwas derbe Gesicht seitwärts zu den Seinigen gewandt, und auf das Geräth, welches die Ecke des Bildes füllt, hinweisend. Hier sieht man eine bronzene Colossalbüste der Minerva, eine andre Büste auf dem Boden liegend, Bücher, Zeichengeräth, einen grossen Globus u. s. w. Darüber hängt ein Bildniss, welches das Portrait eines Malers, le Brun's selbst, darstellt; es scheint, indem der Künstler hiedurch auf ansprechende Weise in den Familienkreis hereingezogen ist, auf ein vertrautes Verhältniss zu letzterem hinzudeuten und erklärt somit zugleich die Liebe und Sorgfalt, mit welcher das ganze Werk durchgeführt ist. Ueber die Lehne des Stuhles, auf welchem der Vater sitzt, neigt sich ein rothbäckiger Knabe, der, ein Hündchen im Arme, mit jenem spricht und auf die Mutter hinweist. Diese, ein feines, zart-

gefärbten Gesicht, sitzt zur Seite des Vaters, und neben ihr, auf einem Kissen, ein andrer Knabe, etwa einjährig und nackt. Ein hübsches kräftiges Mädchen steht zwischen den Knieen der Mutter; ein andres, etwas älteres, zur äussersten Rechten; diese prangt in einem bunten blumigen Seidenkleide und stellt, mit ihren etwas blassen Gesichtszügen, bereits die angehende junge Dame vor. Vorn ist ein Tritt mit einer gewirkten Decke, auf welcher ein Windhund sitzt. An der hinteren Wand des Zimmers bemerkt man verschiedene Malereien und andre Kunstsachen. — Allerdings trägt auch dies Gemälde das Gepräge des Meisters und seiner Zeit. die Anordnung der Gruppe ist etwas theatralisch berechnet, der Farbe fehlt eine tiefere Wärme. Gleichwohl herrscht in allem Einzelnen eine freie, kräftige, lebenvolle Auffassung (in der man nicht undeutlich die Einwirkung van Dyck'scher Vorbilder erkennt) vor, und das Ganze übt, durch die unmittelbare Gegenwart jener Personen, durch die Sicherheit und Heiterkeit der Existenz, welche der Maler ihnen zu geben gewusst hat, einen vorzugsweise erfreulichen Eindruck auf den Beschauer aus. — Goethe hat dem Bilde in seiner Biographie (Dichtung und Wahrheit, — gesammelte Werke, Bd. 26, S. 288) ein schönes Denkmal gesetzt, indem ihm dasselbe einst, in den Zeiten seiner unruhigen, lebhaft bewegten Entwickelung, durch die Kraft jener eben angedeuteten, klar ausgebildeten Existenz, beruhigend und versöhnend gegenübergetreten war.

Neben diesem grossen Werke sind noch zwei andre vorzügliche Portraitbilder französischer Meister zu nennen. Das eine derselben (I, No. 474), ein höchst anziehendes Gemälde, rührt von Pierre Mignard her, den man ebenfalls den Schülern Vouets zuzuzählen pflegt. Es ist das Bildniss einer jungen Herzogin von Mazarin, ein Gesicht mit zarten, verführerischen Zügen; sie ist im Negligé vorgestellt; das leichte Gewand fällt von der Schulter herab und enthüllt die verlockendsten Formen. Die Behandlung des Nackten ist ungemein schön, weich und doch kräftig. — Das zweite Portrait (I, No. 461), den Bildhauer Pignard darstellend

ist von H. Rigaud, einem Schüler le Bruns, gemalt und durch die kräftige, warme Farbe ausgezeichnet.

Für die mehr manieristische Richtung der französischen Historienmalerei sind zwei Gemälde anzuführen: Eine Himmelfahrt der Maria (I, No. 476, vermuthungsweise dem Nicolas Mignard, Bruder des Pierre M., zugeschrieben), unruhig in der Composition, doch, wie es scheint, einen gewissen Einfluss Poussin's verrathend. — Sodann ein andres kirchliches Bild von Pierre Subleyras, der bereits dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehört (I, No. 465). Bei ziemlich theatralischer Anordnung zeichnet sich dies Bild übrigens durch die eigne, charaktervolle Haltung der Hauptfiguren aus.

Ein kleines Bild endlich von Louis Boulogne d. j. (I, No. 469, mit dem Namen und der Jahrz. 1698), die vier Jahreszeiten darstellend, bezeichnet in seiner süsslich kokettirenden Manier die schlimmste Ausartung der französischen Kunst. — Der französischen Landschafts- und Genrebilder wird weiter unten gedacht werden.

---

Die niederländischen Historienmaler aus der spätern Zeit und um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts erscheinen vorherrschend unter dem Einflusse der französischen Kunst. Einer der namhaftesten von diesen ist Gerard Lairesse, ein Künstler, der sich, besonders der Richtung des Poussin anzuschliessen strebte, ohne jedoch die bedeutsamere Strenge des letzteren zu erreichen. Mehrere Bilder seiner Hand geben hiefür die Belege. Das beste derselben ist ein grösseres Bild (I, No. 464), welches einen Faun und eine Nymphe, die mit einem kleinen Faun scherzen, darstellt; der kleine Faun, vom Rücken gesehen, giebt dem Bilde einen eigen launigen Charakter. — Ein zweites (I, No. 484), mit der Darstellung einer antik-historischen Begebenheit, zeigt eine ziemlich absichtliche, doch nicht geistlose Aneignung des Poussin'schen Styles. — Ein drittes Bild, mit einer mythischen Scene, (I, No. 491) ist dagegen

schon nicht frei von preziöserer Anordnung. — Ein viertes (I, No. 490) enthält eine Genrescene, eine sterbende Dame, welche ihr Testament unterschreibt, und zeichnet sich, wenn auch nicht durch tiefere Poesie, so doch durch eine gewisse Einfachheit in der Entwickelung des Vorganges, vortheilhaft aus. — Ein fünftes (I, No. 493, mit dem Namen) ist nur als Architekturbild mit mehr untergeordneter Staffage zu betrachten.

In ähnlicher Richtung erscheint ein Bild des Eglon van der Neer (I, No. 475): Lucretia, im Begriff sich den Tod zu geben. Es ist, wenn auch nicht ohne Verständniss durchgeführt, doch ziemlich theatralisch componirt. — Ein kleines Gemälde von Ary de Vois (I, No. 471, mit dem Namen und der Jahrz. 1678), Venus und Adonis vorstellend, ist bereits von kokettirend süssem Vortrage.

Hieher gehört denn auch ein zu seiner Zeit hochgerühmter Künstler, Adrian van der Werff, Schüler des Eglon van der Neer. In seinen besseren Leistungen macht sich ebenfalls eine Hinneigung zu jenem gemessneren Style Poussin's bemerklich, die im Einzelnen, was den Adel der Linienführung anbetrifft, nicht unglückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt ihm, mehr oder minder, der strenge Geist Poussin's, der bei diesem auf gewisse Weise mit seiner Auffassung und Behandlung versöhnen kann. Es fehlt van der Werff überhaupt an Geist; es ist die nüchternste, äusserlichste Combination, aus der seine Darstellungen hervorgegangen sind. Diesen Mangel sucht er durch eine unendliche Feinheit und Eleganz der Ausführung zu verdecken, die aber, weil sie es nirgend zur Wärme des Lebens bringt, das unbefangene Gefühl des Beschauers nur verletzend berühren kann. In Gemässheit mit solcher Ausführung halten sich seine Gemälde in der Regel in kleineren Dimensionen. — Die Gallerie besitzt eine bedeutende Reihe von Leistungen seiner Hand. Eine heilige Familie (I, No. 487, mit dem Namen und der Jahrz. 1709) ist das mindest abstossende dieser Bilder; in der schlichten Ruhe der Composition spricht sich hier sogar eine Art gemüthlicher Auffassung aus. —

So ist auch ein Bild des Isaac, der den Jacob segnet (I, No. 481) nicht ganz ohne Bedeutsamkeit der Composition; weniger ein andres Gemälde ähnlichen Inhalts (I, No. 483). — Loth mit seinen Töchtern (I, No. 485), — eine Jagd-Nymphe (I, No. 486, mit dem Namen und der Jahrz. 1705). — eine h. Magdalena (I, No. 489) zeigen dagegen ein widerwärtiges Kokettiren mit elfenbeinern geleckter Nacktheit. — Ein Schäfer, der ein Mädchen umarmt, (I, No. 488) ist wenigstens durch belebtere Bewegung mehr ansprechend. — Ebenso ein andres Bild (I, No. 482), auf welchem Frauen, vergeblich, wie es scheint, einer Pans-Herme ihre leidenschaftlichen Gebete darbringen. — Bedeutend in der Composition, nicht minder fein, aber auch nicht minder kalt in der Ausführung ist ein Gemälde von Adrians Schüler Peter van der Werff, die Grablegung Christi vorstellend (I, No. 470. mit dem Namen und der Jahrz. 1709).

Das jüngste Bild niederländischer Malerei endlich ist das Portrait einer Dame von Gerhard van der Myn (II. No. 498, mit dem Namen und der Jahrz. 1763); auch dies im Charakter der gleichzeitigen französischen Kunst, gut gemalt, aber auf Präsentation berechnet.

---

Interessanter sind die Beispiele deutscher Historienmalerei, welche das Museum aus dem Schlusse des siebenzehnten und aus dem achtzehnten Jahrhundert besitzt. Einer der kräftigsten Meister, die um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts blühten, war Johann Kupetzky. Das grosse Gemälde eines h. Franciscus von seiner Hand (II, No. 476) ist in tüchtiger naturalistischer Weise gemalt. — Ebenso zeichnen sich zwei seiner Portraitbilder, sein eignes (II, No. 483) und das seiner Tochter (II, No. 497), durch kräftige, lebenvolle Behandlung aus, wenngleich das letztere wiederum von modischer Präsentation keineswegs frei ist. — Ein Portrait des David Hoyer (II, No. 508, mit seinem Namen und der Jahrz. 1693) zeichnet sich durch schöne, lebenvolle Auffassung vortheilhaft aus.

Ein eigenthümlicher Künstler, dessen Blüthe der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts angehört, war Balthasar Denner. Er liebte es, alte Köpfe darzustellen, die er mit der merkwürdigsten Feinheit, in jeder kleinen Runzel, jeder Pore, jedem Härchen auszuführen wusste, ohne dabei aber die malerische Haltung und ohne ein sprechendes Leben des Ganzen zu verabsäumen, wenn freilich auch eine geistreichere, mehr poëtische Wirkung nicht in seiner Absicht lag. Der Portraitkopf eines alten Mannes, (I, No. 491, *a*, mit dem Namen), der in solcher Weise behandelt ist, giebt einen vortrefflichen Beleg seiner mühsamen und nicht erfolglosen Darstellungsweise.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blühte Christ. Wilh. Ernst Dietrich, ein Künstler, der, ohne ein Talent von selbstschöpferischer Kraft, sich mit grossem Geschick in den verschiedensten Richtungen und den verschiedensten Fächern der Kunst zu bewegen wusste. Sehr häufig sieht man ihn als einen Nachahmer Rembrandt's. Ein grösseres Gemälde seiner Hand in der Gallerie des Museums (II, No. 489), die Vermählung der h. Katharina darstellend, ist im Style der Caracci gehalten und durch leichte Bewegung ansprechend.

Ungleich bedeutender war sein, etwas jüngerer Zeitgenoss Anton Raphael Mengs. Diesem gebührt vorzugsweise das Verdienst, die Kunst, die zu jener Zeit in die Fesseln französischer Unnatur gebannt war, durch strengeres Studium, durch Hinweisung auf die grossen Meister der Vergangenheit und auf die Einfalt der Natur, zuerst wieder auf eine würdigere Bahn geleitet zu haben. Von ihm ist das grosse Gemälde einer heiligen Familie (I, No. 472) vorhanden, ein Bild welches durch die einfache und zugleich geschmackvolle Composition, durch die ruhige, wenngleich nicht sonderlich tiefe Würde des Ausdruckes, durch die derbe, frische Naturwahrheit von erfreulicher Wirkung ist.

Von Angelika Kauffmann endlich, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühte, sieht man das eigne Portrait der Künstlerin (I, No. 467), ein weich und

zierlich gemaltes Bild, lebendig in der Farbe, zugleich aber von modisch süssem Ausdrucke.

### 3. Schulen der Genremalerei.

Wir haben im Obigen gesehen, wie die Blüthe der Historienmalerei in den Schulen von Brabant, Holland und bei denjenigen nordischen Meistern, welche sich dem neuen Aufschwunge der italienischen Kunst anschlossen, wesentlich der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehöret, wenigstens nur in einzelnen Beispielen über die Mitte des Jahrhunderts hinausreicht, und wie mit der zweiten Hälfte desselben bereits wiederum der Verfall der nordischen Historienmalerei beginnt. Doch deutet diese Erscheinung noch keinesweges auf eine Erschöpfung der künstlerischen Kräfte. Im Gegentheil gewinnen jetzt erst, um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, jene Fächer der Malerei, welche man als mehr untergeordnete zu bezeichnen pflegt, — die des Genre, der Landschaft, der Blumen-, Frucht-, Thiermalerei u. s. w., — ihre vollkommen selbständige Bedeutsamkeit, und aus ihnen sind, während in der Historienmalerei ein theils nüchternes, theils manierirtes Wesen sich vorherrschend geltend macht, im weiteren Verlaufe des siebenzehnten, selbst noch in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts mannigfach interessante Erscheinungen hervorgegangen. Die früheren Versuche in diesen Fächern gehören zumeist der Brabanter Schule, die Blüthe und die Mehrzahl der Leistungen vorzugsweise der holländischen Schule an, so jedoch, dass im Einzelnen auch Künstler andrer Nationen (wie namentlich die französischen Landschaftsmaler) auf bedeutende Weise in den Entwickelungsgang derselben einzugreifen bestimmt waren. — Wir betrachten zunächst die dem Genrefache angehörigen Gemälde, die sich in der Gallerie des Museums vorfinden.

Zu den frühesten Künstlern, die zuerst mit ausschliesslicher Vorliebe auf Darstellungen des gemeinen Lebens ausgegangen sind, gehört Peter Breughel der ältere, der unter dem Namen des Bauernbreughel bekannt ist,

blühend in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Von ihm sind zwei Gemälde vorhanden. Das eine, grössere, derselben (II, No. 204) stellt den Reigentanz eines ungefügen Bauernvolkes dar, und ist, wenngleich ziemlich hart und bunt gemalt, so doch nicht ohne energische Auffassung kräftig gemeiner Gestalten und Bewegungen. — Das andre Bild (II, No. 188), eine Prügelei zwischen gemeinem Pilgervolk und krüppelhaften Bettlern, wenig bedeutend in der Composition und wenig geistreich in den einzelnen Gestalten, zeichnet sich ebenfalls durch eine energisch lebendige Auffassung aus.

An dem genannten Künstler reihen sich einige jüngere an, deren Blüthe in die Zeit um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts fällt. So zunächst der eine seiner Söhne, Peter Breughel der jüngere, der den Namen des Höllenbreughel führt. Die Gallerie besitzt zwei Bilder von dessen Hand, beide mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Das eine von diesen (II, No. 181) stellt eine Schlägerei zwischen Bauern und Lanzknechten dar, ist jedoch ziemlich ungeschickt und ohne das kräftigere Leben der vorgenannten Bilder gemalt. — Etwas bedeutender ist das zweite Bild (II, No. 203, mit der Jahrz. 1606) welches die Kreuztragung Christi, mit einer Menge lumpigen Gesindels umher, vorstellt. Sehr auffallend ist in vielen Einzelnheiten dieses Bildes ein entschieden alterthümliches (an die altholländische Schule erinnerndes) Element, wie sich Aehnliches fast nur zuweilen in Gemälden des älteren P. Breughel findet; übrigens sind die heiligen Figuren ziemlich schwach; die andern aber haben mehr oder minder charakteristische Galgen-Physiognomieen. Interessant ist hier ausserdem der Niederblick auf Jerusalem, der einen grossen Theil des Gemäldes ausfüllt und in dem sich ein vollständiges Bild einer niederländischen Stadt jener Zeit entfaltet. — Von den nächtlichen Feuerbildern, meist phantastische Scenen der Unterwelt darstellend, welche dem „Höllenbreughel“ diesen besondern Beinamen gegeben, ist in der Gallerie kein Beispiel vorhanden.

Von einem Zeitgenossen dieses Künstlers, dem David Vinckeboom sieht man eine Genredarstellung (II, No. 177): einen Haufen von Bettlern und Krüppeln, die sich vor einer Klosterpforte, um das Brod, das ihnen herausgereicht wird, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Karikaturen, ohne eine bedeutendere Gesammtwirkung, doch wiederum nicht ohne Energie, selbst schon mit einer Art Laune gemalt. — Ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 198), eine grosse Dorfkirmess, gehört mehr dem landschaftlichen Fache an, in dem sich die vorzüglichste Thätigkeit von Vinckebooms bewegt und davon weiter unten die Rede sein wird. — Ueberhaupt wurden zu jener Zeit mancherlei Gemälde geliefert, in denen die landschaftliche Umfassung aufs Reichste mit Scenen eines fröhlichen Verkehres ausgefüllt ist. Zu solchen Werken gehört namentlich ein sehr figurenreiches Gemälde eines unbekannten Künstlers (II, No. 253), welches im Hintergrund eine Ansicht von Antwerpen, und davor den Spiegel des gefrornen Flusses enthält. Das Eis ist von den mannigfachsten Gruppen von Schlittschuhläufern und Spaziergängern, in denen das Haupt-Interesse des Bildes beruht, belebt. Die Ausführung ist fein, aber etwas hart und ohne sonderlich malerische Wirkung; das Ganze ist mehr nur als eine Repräsentation von Sitten und Kostümen zu betrachten.

Die Reihe der vorhin besprochenen Bilder giebt hinreichende Belege für das erste Auftreten der Genremalerei, sofern diese in absichtlichem Gegensatze gegen das höhere Streben der Historienmalerei, zunächst in einer krassen Einseitigkeit, heraustrat. Gewiss wurde sie zu dieser Einseitigkeit um so stärker hingeführt, als die Historienmalerei in jener Zeit noch vorherrschend einer manieristischen Richtung folgte, als in jener Affektation des Erhabenen die innere Leere mehr oder minder fühlbar werden musste.

Noch zwei Gemälde derselben Zeit, welche den Einfluss des Rubens und hierin das Element zu einer weiteren Entwickelung des Genrefaches erkennen lassen, sind hier anzuführen. In dem einen, einer Versuchung des h. Antonius

von David Teniers dem älteren (II, No. 320), einem wenig bedeutenden Bildchen, sieht man in der Farbenbehandlung diesen Einfluss. — Bedeutender ist das andre Bild, von G. van Herp (II, No. 414, mit dem Namen des Künstlers), welches eine Bauernfamilie darstellt, die beim Mahle sitzt und von einem Satyr besucht wird. Es zeigt, ohne sich gerade durch sonderlich geistreiche Auffassung auszuzeichnen, die Anwendung von Rubens' künstlerischer Richtung auf einen solchen, mehr den untergeordneten Verhältnissen des Lebens angehörigen Gegenstand.

---

Bedeutender ist, wie bereits oben angedeutet wurde, die Entwickelung der Genremalerei um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts; in dieser Zeit beginnt man den werkeltäglichen Verkehr des Lebens nach seinen verschiedenen Richtungen, mit seinen verschiedenartigen Interessen, reiner und unbefangener aufzufassen, die einzelnen, aus demselben entnommenen Scenen mit grösserer Liebe zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. Und zwar scheidet sich die Genremalerei von jetzt ab vorzugsweise in zwei Classen, von denen die eine sich mehr den komischen, die andre mehr den gemüthlichen Beziehungen des Lebens hingiebt, jene mehr in einer derben, dreisten Weise, diese zumeist in zierlichster Sauberkeit ihre Leistungen ausführt. Natürlich fehlt es hiebei nicht an mannigfachen Uebergängen, sowie umgekehrt auf der einen Seite zuweilen abenteuerliche Phantastereien, auf der andern blosse Portrait-Darstellungen oder auch Compositionen, deren Gegenstände wiederum mehr der Historienmalerei zuzuzählen sein dürften, vorgeführt werden.

An der Spitze derjenigen Genremaler, welche der ersten Classe angehören, steht David Teniers der jüngere, Sohn des eben genannten Künstlers gleiches Namens, ebenfalls in der Schule von Rubens gebildet. Auch ihm ist somit die derbe, frische, saftige Farbe dieser Schule eigen, die er in einer kecken, dreisten Weise — übereinstimmend mit dem zumeist humoristischen Charakter seiner Darstel-

lungen — auftrügt. Am liebsten bewegt er sich in den Scenen des Bauernlebens; eins seiner in der Gallerie vorhandenen Gemälde (welche sämmtlich mit seinem Namen oder Monogramm versehen sind) ist solcher Art und giebt dafür einen vorzüglichen Beleg (II, No. 269). Es stellt eine Kneipe vor, in welcher ein Paar Bauern mit grossem Eifer beim Kartenspiele beschäftigt sind und andre ihnen zusehen, ein keck lebendiges, leicht hingeworfenes Bild, trefflich besonders in den Nebensachen. — Ein andres Bild (II, No. 280) enthält die Werkstatt eines Goldmachers, ein weites Gemach, welches auf's Verwirrteste mit allerhand Geräthschaften, Töpfen, Tiegeln, Gläsern, Büchsen, Büchern, chemischen Retorten u. dergl. angefüllt ist. Hier ist es besonders der malerische Effekt, die harmonische Zusammenstellung dieses Verschiedenartigsten, die durchgeführte Naturwahrheit im Einzelnen, was das Bild anziehend macht. Weniger die Hauptfigur des Adepten, der am Heerde sitzt und nach einem Recepte irgend eine Mixtur zusammenbraut; es ist ein simpler alter Bürgersmann, in dem weder eine sonderlich phantastische, noch eine humoristische Auffassung ersichtlich wird.

Ein drittes Bild (II, No. 282) giebt, als seltne Ausnahme, eine Darstellung vornehmerer Lebensverhältnisse, reiht sich der Behandlung nach aber ganz den anderweitigen Leistungen des Meisters an. Es stellt ihn selbst mit seiner Familie dar; sie sitzen musicirend vor der Thüre eines Landhauses; Frau und Söhnlein singen, während der Vater, wie billig, den Bass dazu streicht. Ein Page präsentirt (ziemlich steif) ein Glas mit Wein; in der Thür des Hauses lehnt ein zuhörender Hausfreund. Teniers selbst sitzt fröhlich in einem weiten Rocke und mit grossen Reiterstiefeln da, doch zeigt sein Gesicht nicht sonderlich bedeutende Züge. Auf dem Tisch liegt eine Oboe, von der wir nicht wissen, ob sie dem Vater oder Sohne angehören dürfte. Ohne Zweifel aber spielt ersterer noch jenes grosse Instrument (eben weil es nur durch einen grossen Mann zu handhaben ist), welches in einem Winkel des Hauses lehnt. Es erscheint wie ein

hoher Contrabass, aber ganz schlank und dünn, und nur mit Einer Seite bespannt; vermuthlich ist es die fabelhafte Trompette marine, von deren Klängen der Kapellmeister Kreisler in Hoffmann's Kater Murr die wunderbarsten Wirkungen erzählt. Es ist nicht uninteressant, den gerühmten Maler hier zugleich als einen, wie es scheint, rüstigen Musiker kennen zu lernen.

Endlich ist noch ein etwas grösseres Bild von Teniers vorhanden (II, No. 334, mit der Jahrz. 1647), die Versuchung des heil. Antonius darstellend, einen Gegenstand, der zu jener Zeit vielfach beliebt war und besonders der humoristischen Laune Teniers' zusagen musste. Bereits früher (S. 304) ist über diesen Gegenstand und seine Bedeutung für die Zeit gesprochen worden. So oft derselbe aber behandelt ist, so kömmt dem in Rede stehenden Bilde keins an abenteuerlicher Grossartigkeit und genialer Tollheit gleich. Man sieht die Felsgrotte des heiligen Einsiedlers, mit der Aussicht auf die Landschaft, dargestellt; angstvoll kauert er vor seinem Felsaltare; er sieht sich mit blödem Entsetzen um und fürchtet fast schon zu unterliegen. Eine Dame in reicher brabantischer Kleidung, unter deren Gewändern eine Vogelkralle hervorschaut, steht neben ihm und bietet ihm einen gefüllten Weinrömer; doch hat sie sonst nicht viel Verlockendes, und auch die Empfehlung der alten zweigehörnten Kupplerin nützt nicht viel zur Verführung des Eremiten; mehr ist es all der andre wunderliche Spuck der ihn umtobt und seine Sinne schier zu verrücken droht. Die Ecken des Felsaltares, vor dem er betet, schiessen als fabelhafte Thierfratzen heraus; allerhand wüstes Teufelsvolk, bald wie Ziegenböcke, bald wie Affen oder Seefische anzusehauen, zerrt ihn an Mantel und Schultern. In einer Ecke des Vorgrundes sitzen ein Paar Bauern mit Krallenfüngern, von denen der eine singt, der andre mit einem Lichtstümpfchen leuchtet, das er hoch auf einem Besen trägt. Gegenüber sitzt ein andres Unthier und bläst die Klarinette, die es naiv in die hohle Nase seines nackten Schädels gesteckt hat; auf seinem Kopf ist ein Hähnlein, das noch halb im

Ei wie in einem Panzer steckt und das nöthige Oel auf die Klarinette zu geben scheint. Drüber, auf einer Felszacke, sitzt ein gerupfter Geier, mit den Flügeln wehend, wie die Eule im Freischützen. Der unsinnigste Lärm aber wird in der Luft verführt. Hier sieht man zwei Ritter, die auf Fischen reiten und miteinander turniren. Der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helmes aufgesetzt. Er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Der humoristische Wahnsinn des Bildes dürfte nicht bloss für den Künstler sondern auch für seine Zeit bezeichnend sein.

Von den bedeutenderen Künstlern, die gleichzeitig mit Teniers im niederen Genrefache thätig waren, ist kein charakteristisches Beispiel vorhanden. Der übermüthig joviale Adrian Brouwer fehlt ganz. Von Adrian van Ostade sieht man nur das Brustbild einer alten Frau (II, No. 325, mit dem Namen des Künstlers), welches sich indess durch einfache Naturwahrheit und durch die schönen kräftigen Farbentöne vortheilhaft auszeichnet. — Von Zorgh, einem Schüler von Teniers, ist neuerdings ein Gemälde (II, No. 291, *a*, mit der Jahrzahl 1631) erworben, welches die Werkstatt des Künstlers darstellt; dies war aber bei der Abfassung gegenwärtiger Beschreibung noch nicht in der Gallerie ausgestellt worden, so dass wir kein Urtheil über dasselbe haben.

Derselben Zeit gehört ferner Cornelius Bega an. Zwei seiner Gemälde (II, No. 337 und 340) stellen Bauernscenen dar, deren Composition im Style der Teniers'schen Gemälde gehalten ist; die Behandlung aber ist eine wesentlich verschiedene, fein und seidenartig elegant, was den Bildern schon ein etwas preziöses Gepräge giebt. — Besser passt diese Behandlung zu einem dritten Bilde desselben Künstlers (II, No. 341): eine Dirne, nachlässig mit seidenen

Kleidern angethan, die zur Laute singt und verwegen zum Beschauer herausblickt. — Auch zwei Bilder von Jan Molenaer (II, No. 406 und 410, beide mit dem Namen, das letztere mit der Jahrz. 1659,) sind, wenngleich von trefflicher Farbengebung, nicht frei von einem gewissen affectirten Humor. Sie enthalten verschiedene Bauernversammlungen. Auf No. 410 sieht man das reichbelebte Innere eines Wirthshauses; ein Tänzer, mit zierlichst komischen Geberden, ist hier nicht ohne gute Laune gemalt. — Das Innere einer Schmiede von F. Decker (II, No. 420, mit dem Namen und der Jahrzahl 1644) zeichnet sich durch einfach tüchtige Behandlung aus. — Ein Bild von J. G. Droogsloot (II, No. 417, mit dem Monogramme des Künstlers), einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, ist dagegen von sehr untergeordneter Bedeutung.

Der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gehört B. Brakenburg an. Von diesem sieht man ein figurenreiches Genrebild (II, No. 398), verschiedene Gruppen auf dem offenen Platze eines Dorfes, welches durch die kräftige, tüchtige Behandlung anzieht, wenngleich es im Einzelnen von dem Bestreben nach einer gewissen Präsentation ebenfalls nicht ganz frei ist.

Ungleich bedeutender aber für diese spätere Zeit ist Jan Steen, der überhaupt unter den niederländischen Genremalern das Element des Humores bei weitem am Geistreichsten durchzubilden wusste. Ein Gemälde seiner Hand (II, No. 271, mit dem Namen) gehört zwar nicht zu seinen bedeutendsten Leistungen, giebt indess in der Behandlung und in der Auffassung des Einzelnen einen bestimmten Beleg seiner Richtung. Es stellt einen Wirthshausgarten mit mehreren Tischen vor, zwischen denen sich ehrsame Bürgersleute in bequemer Philisterhaftigkeit auf und nieder bewegen. Die Köpfe sind mit meisterhafter Laune, und doch ohne alle Karikirung gemalt. Vorn sitzt der Künstler selbst, hell von der Sonne beschienen, indem er sich so eben einen Hering zubereitet und in höchster Vergnüglichkeit dem Beschauer, fast als ob er ihn in seinen schönen Garten einla-

den wolle, entgegen lacht. Das Gemessene in den Bewegungen der Gestalten, das scharf Bestimmte in den Formen ist seiner ganzen Darstellungsweise eigenthümlich.

Die Darstellungen des Soldatenlebens sind zumeist wiederum als ein besonderes kleines Fach der Genremalerei zu betrachten. Doch finden die eigentlichen Schlachtenbilder erst weiter unten, wo es sich von der Verbindung der Genre- und Landschaftmalerei handelt, ihre geeignete Stelle zur Besprechung. Hier dürften nur, als dem niederen Genrefache angehörig, ein Paar Gemälde anzureihen sein, welche Einquartirungs-Scenen enthalten. Das eine ist von Jean le Duc (II, No. 284) und stellt schwedische Soldaten in einer Scheune vor. Es ist trefflich ausgeführt, besonders in den Kostümen, den Waffenstücken und sonstigem Beiwerk, auch die Köpfe der Figuren nicht ohne mannigfach verschiedene Charakteristik; doch fehlt es dem Bilde an einem wirksameren Gesammt-Interesse. — Das zweite Gemälde (II, No. 345), von A. G. Palamedes, Soldaten in einem Bauernhause vorstellend, ist wenig bedeutend.

Andre Leistungen des niedren Genrefaches stehen in einem bestimmten Verhältnisse zu der gleichzeitigen italienischen Kunst. Doch pflegt auch in ihnen eine landschaftliche Fassung des Ganzen vorzuwalten, daher die Werke solcher Art, die im Museum vorhanden sind, ebenfalls zweckmässiger erst weiter unten betrachtet werden.

---

Die Darstellungen, welche man insgemein als dem höheren Genrefache angehörig bezeichnet, führen theils Scenen aus dem Leben der vornehmeren Stände, theils solche aus den niederen Verhältnissen des häuslichen Lebens vor, in denen, wie bereits oben bemerkt, nicht die humoristische, sondern eine zartere, mehr gemüthliche Auffassung vorherrscht. Wenigstens sind die Beispiele selten, in denen die hieher gehörigen Meister den komischen Elementen der

Darstellung nachstreben; doch wird ein vorzügliches Werk der Art gleich im Folgenden anzuführen sein.

Unter den Künstlern, welche in der Regel das Leben der gebildeten Gesellschaft zu ihren Darstellungen wählen, steht als der vorzüglichste Gerhard Terburg voran. Seine Blüthe fällt wiederum um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Bei einer meisterhaft zarten, aber auf keine Weise ängstlichen Behandlung, bei der ansprechendsten Harmonie in Färbung und Helldunkel, ist er vornehmlich in Bezug auf das poetische Element seiner Darstellungen und auf die edle, gemessene Haltung, in denen er dieselben vorführt, vor allen andren auszuzeichnen. Alles dies tritt in vorzüglichem Maase an dem einen der beiden Gemälde, welche die Gallerie von ihm besitzt (II, No. 278) hervor. Es ist unter dem Namen der „väterlichen Ermahnung" bekannt und u. a. von Göthe in den „Wahlverwandschaften" (wo man das Gemälde als lebendes Bild darstellt) mit folgenden Worten beschrieben: „Einen Fuss über den andern geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter in's Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, im faltenreichen weissen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, dass sie eben auszuschlürfen im Begriff ist." Im Museum von Amsterdam befindet sich ein zweites, mit einigen Abänderungen versehenes Exemplar desselben Bildes.

Sehr abweichend hiervon ist ein zweites Gemälde von Terburg (II, No. 278, *a*, mit dem Monogramm des Künstlers), indem dies, als eine seltne Ausnahme, in das Leben der niederen Stände, und nicht ohne humoristische Laune, eingeht. Es stellt verschiedene Baulichkeiten innerhalb eines ehemaligen Klosterhofes, zur Seite einer Kirche dar: ein ärmliches Wohnhaus auf der einen Seite und daneben eine holz-

gebaute Schleifmühle, die durch ein Pferd getrieben wird. Vor derselben der grosse Schleifstein, an dem der Schleifer ein Instrument schärft; an einen Pfosten der Mühle lehnend und auf die Vollendung der Arbeit wartend steht der Besitzer des Instrumentes, eine ergötzlich geduldige Figur. Vor dem Hause sitzt eine Frau, welche einem Kinde das Ungeziefer absucht, auch diese Gruppe mit sehr guter Laune gemalt; daneben allerlei Geräth. Das Gemessene, Gehaltene, was Terburg eigen ist, wirkt in diesen, leicht und geistreich gemalten Gestalten auf eine vortrefflich komische Weise; die Charakteristik in den Köpfen lässt die grosse Freiheit seines Talentes erkennen. Nicht minder meisterhaft ist alles Beiwerk, namentlich das Verwitterte, Zerbröckelte an Holz und Steinen, behandelt. Nur eine grössere malerische Totalwirkung wäre dem Bilde zu wünschen.

Neben Terburg ist unter den Meistern des höheren Genrefaches zunächst **Gabriel Metsu** zu nennen. Von ihm ist ein Gemälde (II, No. 280, *a*, mit seinem Namen) vorhanden, welches, als ein Portraitbild kleineren Massstabes, die Familie eines vornehmen holländischen Patriziers vorstellt. Alles athmet hier den grössten Prunk und Reichthum: alle Glieder der Familie, vom Vater herab bis auf das Töchterchen im Arme der Wärterin, sind auf das Prächtigste costümirt und alle in ziemlich steifer vornehmer Haltung; den Vater besonders, in seiner brüsken Stellung und in seinem wohlgenährten, wenig bedeutenden Gesichte, könnte man als eine lebendige Personification des Bürgerztolzes bezeichnen. Doch ist dies Alles vom Künstler nicht ohne eine ansprechende Naivetät aufgefasst. Das Zimmer, darin die Familie sich befindet, ist mit einer kostbaren Tapete und einem grossen halbverschleierten Landschaftsbilde geschmückt. Die ungemeine Feinheit und Zierlichkeit in der Behandlung, besonders in der Darstellung der Stoffe, steht mit dem Gegenstande im Einklange; die Carnation hat ein zartes, wenngleich nicht sonderlich tiefes Leben.

Ein andres, demselben Meister zugeschriebenes, Gemälde (II, No. 277, *a*), von verhältnissmässig bedeutender Dimension, enthält einen Lieblingsgegenstand der holländischen Genremaler, den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame. Die letztere, in blauseidenem Kleide und Pelzüberwurf, sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich scheint es um ihren Mund zu zucken. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Talar und mit der Allongenperrüke; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er, tröstlich beruhigend, empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Kleidung, vermuthlich den Gemahl, vorstellt. Das Bild, so schön gedacht, ist nicht ohne grosse Vorzüge im Einzelnen. Andres aber tritt dem Beschauer, in Rücksicht auf einen Künstler wie Metsu, als befremdlich entgegen, so die Härte in der Bezeichnung der verschiedenen Stoffe, namentlich des seidenen Kleides, die mangelhafte Bildung der Hände des Arztes, — mehr aber das Kostüm an sich. Die gepuderte Allongenperrüke des Arztes, die des Herrn auf dem Portrait, der gestickte Leibrock, den letzterer über einem Brustharnisch trägt, scheinen wohl auf eine spätere Zeit (Metsu starb bereits 1658) zu deuten.

Ein dritter, sehr ausgezeichneter Meister desselben Faches und derselben Zeit ist Gerhard Dow. In Rembrandt's Schule gebildet, hat sich dieser das Element des Helldunkels in vorzüglichem Maasse zu eigen gemacht; zugleich verbindet er damit eine bis ans Wunderbare grenzende Ausführung, welche die Gegenstände der Natur wie in einem Verkleinerungsspiegel erscheinen lässt, und durch welche er den Scenen einfach häuslichen Verkehrs insgemein zugleich ein äusserst liebenswürdiges Interesse abzugewinnen weiss. In dieser Art sieht man von ihm ein kleines Gemälde (II, No. 324), eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen und Gefässen vorstellend. Die Köchin öffnet so eben die Thür; sie

hat ein Licht in der Hand, das ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt sehr leise auf, um das Mäuschen nicht zu stören, das schon lange seinen geheimen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. Die Stille, die in dem Bilde herrscht und die durch das ruhige Spiel des Helldunkels bewirkt wird, die naiv gemüthliche Sauberkeit des Vortrages geben dem Bildchen einen sehr ansprechenden Reiz.

Nicht mit gleichem Glücke hat sich Gerhard Dow in Gegenständen einer höheren Richtung bewegt; in solchen tritt mehr oder minder eine gewisse Kälte des Gefühles hervor, und nur die zarte Ausführung in den Nebendingen ist es, was hier die schönere Eigenthümlichkeit des Meisters erkennen lässt. Zu den Bildern dieser Richtung gehört bereits das Bildniss einer alten Dame (II, No. 321, mit dem Namen des Künstlers), die eine Pelzmütze auf dem Kopfe trägt und mit einem kostbaren Pelze bekleidet ist. Das Gesicht, zwar von noblen Formen und ungemein sorglich ausgeführt, erscheint hier ohne ein inneres Leben der Carnation; mehr bewundert man die zierliche Arbeit in dem Pelzwerk. — Das Gemälde einer h. Magdalena (II, No. 326, mit dem Namen und der Jahrz. 1636) ist, durch allen Mangel tieferer Auffassung, noch ungleich weniger ansprechend, und auch hier ist nur die saubere Naturwahrheit in den Nebendingen rühmlich zu erwähnen.

An Gerh. Dow reihen sich mehrere namhafte Schüler an. Von dem sehr produktiven Franz Mieris sieht man nur ein kleines Bildchen (II, No. 320, *a*,) mit dem eignen Portrait des Künstlers; es ist ein feines, lustiges, lachendes Gesicht, doch nicht von sonderlich geistreichem Ausdrucke. — Von Caspar Netscher sind drei Bilder, wiederum verschiedenen Auffassungsweisen angehörig, vorhanden. Das eine derselben (II, No. 413, mit dem Namen) stellt eine Köchin unter mancherlei Geräthschaften und Küchenvorräthen dar und zeichnet sich durch einfach tüchtige Behandlung, sowie durch kräftige Naturwahrheit in allen Einzelnheiten

vortheilhaft aus. — Das zweite Gemälde (II, No. 503) enthält das Brustbild einer reichgeschmückten Dame, welche die Laute spielt; es ist nicht ohne Leben, wohl geordnet, meisterhaft in den Stoffen, doch wiederum bereits ohne tieferes Interesse. — Das dritte (II, No. 487, mit dem Namen und der Jahrz. 1681) stellt Pomona und Vertumnus — in seiner Verwandlung als alte Frau — dar und erscheint wenigstens nicht so affektirt, als ähnliche Gegenstände anderweitig in der Zeit (wie namentlich von Seiten der oben S. 243 besprochenen Künstler) behandelt wurden; der Kopf der Alten namentlich ist vortrefflich. Die Kleidungsstoffe und das Beiwerk der Früchte bezeugen auch hier dieselbe meisterhafte Hand. — Von einem dritten Schüler Dow's Peter van Slingelandt, sieht man das Innere einer Küche (II, No. 493), mit mancherlei blanken Geräthschaften. Die letzteren sind mit der grössten Sauberkeit, wie von Dow's eigener Hand, gemalt; die Figur der Köchin jedoch, die mit den Geräthen beschäftigt ist, spricht wenig an.

Zu den anziehenderen Bildern derselben Richtung gehören ferner: Ein Gemälde von H. van der Vliet (II, No. 319, mit dem Namen und der Jahrz. 165.), eine Frau, die beim Lampenlichte näht, durch den feinen Lichteffekt ansprechend. — Das Bild eines unbekannten Meisters (II, No. 327) ein Mädchen, das vor einem geöffneten Koffer sitzt und mit den Kleidungsstücken beschäftigt ist, weich, aber fein in der Behandlung, mit dem liebenswürdigen Ausdrucke einer gemüthlichen Zufriedenheit. — Ein Bild von A. van Gaesbeck (II, No. 505, mit dem Namen), eine mit Näharbeit beschäftigte Frau, nicht ohne ähnliches Verdienst, doch schon weit kälter und nüchterner. — Ein Bild von A. de Snaphaan (II, No. 507, mit dem Namen), welches das Schlafzimmer einer Dame vorstellt. Diese, eine zierliche, doch etwas nüchterne Blondine, sitzt halb im Negligé vor ihrer Toilette, indem sie sich von der Zofe frisiren lässt. Ein junger Mann ist so eben hereingetreten und überreicht ihr einen Brief; sie wendet sich zu ihm, indem sie mit der einen Hand das Busentuch flüchtig zusammenhält. Es ist

ein hübscher, wohlgewachsener Bursch, mit vollem braunem Haar, halbverlegen in der etwas verfänglichen Nähe, doch keineswegs ungeschikt. Die Dame scheint ihm fast mit mehr Wohlgefallen als den Brief zu betrachten. Eine gewisse Kälte in der Behandlung deutet darauf hin, dass diese, sonst in trefflicher Naivetät ausgeführte Composition bereits der späteren Zeit des Jahrhunderts angehört. — Endlich ein einfaches schlichtes Bild von A. de Pape (II, No. 506, mit dem Namen), ein alter Maler, der zwei Knaben unterrichtet.

Insgemein fehlt den spätern Genremalern, besonders wenn sie vornehme Scenen darstellen, jene freiere Naivetät, und ein theatralisches, affektirtes, süssliches Wesen tritt nur zu häufig an deren Stelle. Dahin gehört zunächst das Gemälde von Wilhelm van Mieris, Sohn des Franz M., (II, No. 501, mit dem Namen und der Jahrz. 1683), welches sich indess, wie alle Bilder dieses Künstlers, noch durch den feinsten Vortrag auszeichnet. — Dahin ferner die Bilder von Thomas van der Wilt (II, No. 494), von J. Grasdorp (II, No. 502, mit dem Namen), von Nicolas Verkolje (II, No. 492, mit dem Namen), und ganz besonders die von Philipp van Dyk (II, No. 496 und 501, beide mit dem Namen, das erstere mit der Jahrz. 1728). Auch die Arbeiten des Adrian van der Werff, sofern sie sich auf Gegenstände des Genrefaches beziehen, gehören, wie bereits oben (S. 249) bemerkt wurde, in dieselbe Kategorie.

Endlich ist an dieser Stelle noch die Betrachtung von einigen kleinen Portraitbildern einzureihen, die sich der Behandlung der feineren Genremalerei anschliessen: die kleine Halbfigur einer Frau, von einem ungenannten Meister (II, No. 495), einfach und tüchtig gemalt, wenngleich nicht eben bedeutend; — und zwei, dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehörige Portraits von Constantin Netscher, Sohn des Caspar N. (II, No. 491 und 500), beide in der eleganten Weise jener Zeit ausgeführt, doch auch diese nicht ganz ohne eine schlichtere Auffassung.

Während solcher Gestalt die holländische Genremalerei im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sich wiederum in ein manierirtes Wesen auflöste, entwickelte sich gleichzeitig eine neue Richtung desselben Kunstzweiges in Frankreich, die, wenn sie auch nicht zu ähnlich bedeutender Ausbreitung gelangte, wenn sie auch hinter der kräftigen Naturwahrheit, der lebenswarmen Farbenbehandlung der holländischen Bilder zurückblieb, gleichwohl als eine eigenthümlich beachtenswerthe Erscheinung anzuerkennen ist. Von den Darstellungen der französischen Schaubühne ausgehend und sich bald auch über die Verhältnisse des täglichen Verkehres verbreitend, sind es besonders die wunderlichen Gesetze der Convenienz, in denen zu jener Zeit Schaubühne und Leben sich bewegten, was den Künstlern dieser Richtung Stoff zu mancherlei ziemlich launigen Bildern gegeben hat; und wiederum die Naivetät, mit der sie dies künstliche Treiben auffassen, verleiht ihren Bildern einen ganz eigenen Reiz.

Der vorzüglichste und gerühmteste unter ihnen ist Antoine Watteau, von dem die Gallerie drei anmuthige Gemälde besitzt. Das eine derselben (I, No. 477) stellt eine buntgekleidete Gesellschaft dar, von denen ein Paar eine Menuett tanzt. Es sind Herrn und Damen, die sich zu irgend einem Theaterspiel costümirt zu haben scheinen; im Hintergrunde sitzt Einer, der den Bacchus vorstellt, in lilaseidenen Kleidern, mit dem Pantherfell und mit Trauben geschmückt: er hat ein Glas in der Hand und stösst mit dem rosaseidenen Prinzen Paris an. Andre Masken stehen umher. Die Damen haben die zierlichsten Gesichterchen von der Welt. — Ein andres Bild (I, No. 479) ist ein Zug italienischer Masken, die eine Serenade singen, und Zuschauer daneben; auch dies höchst zierlich und mit feiner, manierlicher Lustigkeit ausgeführt. — Ein drittes (I, No. 494) stellt einen stattlich vornehmen Park, im englischen Style, dar und in demselben eine kleine musicirende Gesellschaft.

Ein andrer Künstler derselben Richtung ist Nicolas Lancret. Von ihm sieht man eine idyllische Landschaft

(I, No. 478), in welcher sich mehrere Herrn und Damen, in vornehm theatralische Schäferkostüme gekleidet, gelagert haben und auf das Galanteste mit Musik, Tanz u. s. w. unterhalten.

---

### 4. Schulen der Landschaftsmalerei.

Im Fache der landschaftlichen Kunst waren bereits in der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts selbständige Bestrebungen hervorgetreten, die indess keine sonderlich ausgedehnte Nachfolge gefunden hatten. (Vergl. oben S. 190, ff.). Erst um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts nimmt in der nordischen Kunst die Landschaft wiederum eine Stellung von grösserer Bedeutsamkeit ein, so dass vornehmlich von hier ab der Gang ihrer eigenthümlichen Ausbildung nachzuweisen ist. Die Richtung, in der sie sich in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts zeigt, gehört vorzugsweise Brabant an: die Eigenthümlichkeit derselben wird besonders durch die folgenden Verhältnisse bestimmt. Auf der einen Seite nemlich erscheint sie in derjenigen überströmenden, gesetzmässig noch minder beschränkten Fülle, welche überall das erste Hervorbrechen neuer Entwickelungs-Momente zu begleiten pflegt: sie ergeht sich noch in einem fröhlichen Glanze kräftiger Farben, sie strebt noch alle Einzelheiten bedeutend, ohne die Harmonie des Ganzen immer scharf in's Auge zu fassen, herauszustellen. Auf der andern Seite aber gehört diese erste landschaftliche Kunst derjenigen Periode an, in welcher die Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts noch von Einfluss sind, (und das giebt denn auch ihren Leistungen ein mehr oder minder conventionelles Gepräge), — in welcher Periode aber zugleich die derbe Natürlichkeit von Rubens' historischen Werken sich Bahn bricht, — was nicht minder in kurzer Zeit auch die Landschaft energischer auf das Vorbild der Natur hin-

weist. In den letztgenannten Umständen ist somit bereits ein bestimmter Schritt der Entwickelung angedeutet.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieser Landschaftsschule gehört Johann Breughel, der zum Unterschiede von seinem Bruder und Vater (Peter Br. der ältere und jüngere, vergl. oben S. 247) gewöhnlich der Sammt-Breughel genannt wird. Von ihm sind verschiedene Gemälde in der Gallerie vorhanden. Dass eine derselben (II, No. 219) stellt das Paradies dar, einen von Thieren mannigfacher Art belebten Wald, in dessen ferner Tiefe man Adam und Eva erblickt, ein üppiges, reiches und zierliches Bild. Nur sind die Farben im reichsten Glanze aufgetragen, während es dem Vorgrunde an der nöthigen Kraft fehlt, um dieselben zurückzuhalten. Dies, sowie die miniaturartig conventionelle Behandlung des Details, giebt dem Bilde einen gewissen teppichartigen Charakter. — Aehnlich reich, obschon von grösserer Gesammt-Wirkung ist die Darstellung eines zweiten Waldes (II, No. 179), voll von Blumen und Früchten, frei und saftig in den Hauptpartieen gemalt, die Blumen und die Früchte mit miniaturartiger Sauberkeit vollendet (wie denn Joh. Breughel auch in selbständigen Blumenstücken von namhafter Bedeutung ist). Leider wird die schönere Wirkung dieses Bildes durch die Darstellung eines Bacchanales, welches von Rottenhammer in einer weichlich manierirten Weise hineingemalt ist, wesentlich beeinträchtigt. — Ein holländisches Kanalbild (II, No. 169), mit nordischer Nebelluft, mancherlei Baulichkeiten und buntem Volkstreiben, ist ebenfalls von jener conventionellen Schärfe der Darstellung nicht frei, was hier, wo das dekorative Element wegfällt, natürlich mehr als bei jenen Bildern stört und wirkt.

Drei andre Waldlandschaften von Breughel's Hand, von nicht minder kräftiger Vegetation als die vorgenannten, lassen bereits eine freiere, mehr naturgemässe Auffassung erkennen und sind, eine weitere Entwickelung bezeugend, in einer mehr harmonischen Klarheit ausgeführt. Die eine derselben (I, No. 168) ist mit der, ebenfalls störenden Staf-

fage der Latona und der Bauern die in Frösche verwandelt werden, versehen. — Die zweite (I, No. 292) enthält in Mitten des Waldes einen See, von Wasservögeln belebt, mit deren Fang zwei Nymphen beschäftigt sind. — Die dritte (I, No. 272) hat die Staffage des heil. Hubertus und gewährt einen schönen Durchblick durch den Wald. In diesem, ziemlich leicht gemalten, Bilde findet man den Künstler am freiesten von seiner conventionellen Manier, und auch die trefflich gemalte Staffage steht mit dem Ganzen in gutem Einklange.

Eigenthümlich ist endlich ein etwas grösseres Bild (II, No. 194), verschiedene weitgesprengte Höhlen vorstellend, darin die Schmiedewerkstätten des Vulkan befindlich sind. Hier war es dem Künstler vornehmlich darum zu thun, seinen Fleiss und seine Kunstfertigkeit in der Darstellung von aller Art Panzerstücken und andrem Metallgeräth zu zeigen, welches in lustiger Verwirrung den Boden bedeckt und wiederum in der höchsten miniaturartigen Sauberkeit ausgeführt ist. Vulkan selbst schmiedet so eben den Schild des Aeneas, Venus und Amor stehen neben ihm. Diese Figuren sind von H. van Balen gemalt.

Peter Gyzens, ein Schüler von Joh. Breughel, hat nicht dessen Kraft und Fülle, aber eine eigene Anmuth und Grazie in seinen landschaftlichen Compositionen. Von ihm sieht man zwei Gemälde. Das eine (II, No. 197) zeigt den klaren Spiegel eines Sees, der von leichten Baumpartieen umgeben wird; auf der einen Seite ein stattliches Schloss, und vornehme Herren, die einen gehetzten Hirsch durch das Wasser verfolgen. Das Bild hat einen kühlen bläulichen Ton, der ebenfalls auf jene mehr conventionelle Behandlungsweise zurückzudeuten scheint, zugleich aber demselben den ansprechenden Charakter eines heiteren Herbstmorgens giebt. — Das zweite Bild (II, No. 256, mit dem Namen des Künstlers) ist von sehr kleiner Dimension: es enthält die innere Ansicht eines Dorfes mit mannigfacher Staffage, Alles fein, zierlich und miniaturartig behandelt. — Die Landschaft eines andern Schülers, des Jacob Fou-

quiers, (II, No. 250) ist minder im Detail als in der Gesammtwirkung bedeutend. Man sieht hier friedliche Klostergebäude, die an einem stillen Wasser gelegen sind, und vorn, auf einer Anhöhe, eine Baumgruppe, durch deren Stämme das Licht der glühenden Abendsonne hervorbricht: eine Hirschjagd tobt den Hügel herab. — Ein viertes Bild aus Breughel's Schule (II, No. 260), eine niederländische Kanalgegend, ist, wenn auch etwas hart und unruhig, so doch nicht ohne artige Sauberkeit behandelt. — Aehnlicher Richtung gehört ferner ein feines, etwas scharf gemaltes Waldbild von Anton Miron, mit der Staffage eines Entenjägers, an (II, No. 229, mit dem Namen und der Jahrz. 1633).

Ein dem Joh. Breughel verwandter und gleichzeitiger Künstler war Roland Savery. Von diesem ist wiederum eine Darstellung des Paradieses, und zwar von ziemlich beträchtlicher Dimension, (II, No. 214, mit dem Namen und der Jahrz. 1626) vorhanden. Im Mittelgrunde stehen Adam und Eva unter einer grossartigen Baumgruppe, zu deren Seiten man in blaue Fernen hinaussieht. Vorn wimmelt es von Thieren aller Art, die im Einzelnen in ergötzlicher Meisterhaftigkeit ausgeführt sind und ein gutes Beispiel für Savery's vorzügliche Fertigkeit auch im Fache der Thiermalerei darbieten. Aber dem Bilde fehlt es an harmonischer Gesammtwirkung, der Vorgrund namentlich ist schwach gegen die glänzenden Farben der Ferne; auch tritt im Detail wiederum jene mehr conventionelle Behandlung hervor. — Ungleich bedeutender ist ein zweites Bild desselben Künstlers (II. No. 220). Es ist ein wilder Eichenwald zu herbstlicher Jahreszeit. Verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittagsmahl. Ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich umschlossenen Sees, an dessen Ufer man ein einsames Hirschlein erblickt. Seitwärts öffnet sich eine Aussicht in ferne Berggegenden. Grossartig componirt und, bei feiner Durchbildung des Details, in schönen tiefen Farbentönen gehalten, athmet dies Bild die geheimnissvollen

Schauer, welche der Mensch, der noch unbesiegten Natur und ihrem selbständigen Schaffen und Zerstören gegenüber, empfindet. — Ein drittes Bild von Savery (II, No. 196, mit dem Namen), welches einen Papagey und einige Amphibien vorstellt, gehört wiederum dem Fache der Thiermalerei an, für die es nicht minder ein treffliches Beispiel darbietet.

Eine gewisse Nachahmung von Savery's landschaftlicher Darstellungsweise findet man in einer, übrigens wenig bedeutenden Waldlandschaft von W. V. Bundelen (II, No. 224, mit dem Namen des Künstlers).

Ein andrer namhafter Zeitgenoss von Joh. Breughel war David Vinckebooms. Auch von ihm besitzt die Gallerie verschiedene Gemälde. Zwei von diesen (II, No. 230 und 231) stellen dunkle Waldlandschaften dar, durch welche man den jungen Tobias mit dem geleitenden Engel ziehen sieht; sie sind kräftig gemalt, doch nicht in rechter Harmonie. — Eine andre Landschaft (II, No. 173) zeigt ein hohes Waldgebirge und Aussicht auf das Meer; dunkle Wolken bedecken den Himmel; dies Bild ist etwas unruhig im Effekt, doch mit grossartigem Sinn componirt und sehr sauber ausgeführt. — Eigenthümlicher ist Vinckebooms in Darstellungen des Dorflebens, wo er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen weiss. So in dem Bilde eines niederländischen Dorfes (II, No. 198), welches mit den Belustigungen des Kirmessfestes erfüllt ist. Charaktervoll ist hier vornehmlich der landschaftliche Theil des Bildes, indem die alten Häuser, die Bäume, der graue Himmel ganz in die Heimath des Künstlers einführen; die reiche Staffage, welche den Platz des Vorgrundes einnimmt, ist lebendig und komisch philiströs. — Von einem selbständigen Genrebilde Vinckebooms (II, No. 177) ist schon oben (S. 248) die Rede gewesen.

Abweichend, in einer mehr phantastischen, zum Theil capriciösen Richtung, — so jedoch dass auch bei ihm immer wenigstens eine verwandte Behandlungsweise ersichtlich bleibt, — steht den bisher genannten Landschaftsmalern Jodocus de Momper gegenüber. Besonders scharf tritt

seine Eigenthümlichkeit an dem einen der Bilder, welche die Gallerie von seiner Hand besitzt, (II, No. 228) hervor. Es ist eine Felsenlandschaft von blassgelber Thonfarbe, mit der Aussicht in eine weite kalte Ebene. Ein Hohlweg führt in die Ebene hinaus; ein frostiger Cavalier kömmt emporgeritten, neben ihm ein Diener zu Fuss; vorn, neben einer verfallenen Betkapelle, steht bettelnd ein zerlumpter Eremit. — Grossartiger ist ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 216) ein Eichenwald, kühn, mächtig und geistreich componirt, in herbstlichem Tone; trefflich macht sich hier der Durchblick durch den Wald in die Ebene. Doch ist das Bild, was den Vortrag anbetrifft, (ähnlich wie das vorgenannte) ziemlich derb hingefegt.

Ein andres Waldbild, von Cornelis Molenaer (II. No. 252), zeichnet sich ebenfalls durch das Bedeutsame der Composition, in den dunklen, hochgewölbten Baumgruppen und den Durchsichten auf die Landschaft, vortheilhaft aus, doch ist die Behandlung nicht frei von Härte. Als Staffage dient hier die Geschichte des barmherzigen Samariters, in verschiedenen Scenen, unter denen die Gruppe der Räuber, welche über die Kleider des Beraubten in Streit gerathen, mit Energie dargestellt ist. — Eine langhingebreitete Felsenlandschaft von Gisbert Houdekoeter (II, No. 460, mit dem Namen) lässt eine ähnliche Richtung, wie jenes erstgenannte Bild von J. Momper, erkennen; nur unterscheidet es sich von jener durch tiefere Farbentöne.

Einer der namhaftesten Landschaftsmaler von Brabant, ebenfalls noch der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Paul Bril. Auch bei ihm ist, wenn schon er sich freier zu entwickeln weiss, in der Regel noch eine ähnlich conventionelle Behandlungsweise, eine ähnliche Farbenstimmung ersichtlich; dabei aber unterscheiden sich seine Gemälde von den meisten Leistungen der vorgenannten Künstler (in denen, wie bemerkt, mehr das üppige Leben der Vegetation vorherrschend ist) durch eine bedeutsamere, mehr plastische Darstellung des Terrains, durch das Gepräge einer ruhigeren, mehr gehaltenen Stimmung. Paul Bril war vor-

nehmlich in Italien thätig, und die Formen der italienischen Natur einerseits, andrerseits (wenn auch nur in untergeordnetem Maasse,) die gleichzeitigen landschaftlichen Versuche der italienischen Kunst, haben gewiss ein bedeutendes Moment zur Entwickelung seiner eigenthümlichen Richtung beigetragen. Häufig auch stellt er unmittelbar die Ruinen antiker Gebäude in seinen Landschaften dar.

Die Gallerie besitzt von ihm verschiedene Gemälde. In zweien von diesen wird, in der angedeuteten Weise, das Haupt-Interesse durch die Darstellung römischer Ruinen hervorgebracht. Das eine derselben (II, No. 225), von grossartiger Anordnung, scheint durch Nachdunkelung einzelner Theile seine Haltung verloren zu haben; das andre (II. No. 262) ist von kleiner Dimension, ebenfalls trefflich componirt und durch saubere Ausführung bemerkenswerth. — Auf einem dritten Bilde (II, No. 221) erblickt man eine italienische Seeküste, die Uferberge in ruhigen Zügen gezeichnet, das Ganze durch klare, gleichmässige Lichtwirkung bereits eigenthümlich anziehend. — Das bedeutendste von den Bildern dieses Künstlers (II, No. 400) stellt eine hohe, majestätische Felswand, von waldigem Gebüsch umkränzt und mit der Aussicht in eine lichte Ferne, dar; an den Vorsprüngen des Felsens braust eine Gemsjagd vorüber. In der Behandlung zeigt sich hier eine vollkommene Freiheit; der kühle Ton der Luft giebt dem ganzen Bilde die Stimmung eines frischen, heiteren Morgens. — Ausser den genannten ist dem Paul Bril noch ein seltsames grosses Bild (II, No. 212), welches den Bau des babylonischen Thurmes vorstellt, zugeschrieben. In der Mitte des Bildes erhebt sich der ungeheure Bau in Gestalt einer Pyramide, deren Kern aus unzähligen, kreuz und quer gewölbten Arkaden besteht, bis in die Wolken. Seitwärts, aus fernen Gebirgen her, fliesst ein Strom vorüber, auf dem die Baumaterialien herbeigeschafft werden. Eine Welt von Leben bewegt sich auf der Pyramide und um dieselbe. Aber die Zeichnung des Baues ist ziemlich verfehlt, indem die oberen Theile, trotz der perspektivischen Verjüngung, aus viel ausgedehn-

teren Constructionen zusammengesetzt sind, als die unteren auch haben die Farben des Bildes etwas unangenehm Buntes.

Ein „dem Paul Bril verwandtes“ Gemälde (II, No. 266) schliesst sich wiederum mehr dem Charakter der früher genannten Landschaften (eines Breughel u. s. w.) an, ist jedoch von unruhiger, wenig bedeutender Wirkung. — Ungleich interessanter ist ein andres, „dem D. Vinckebooms verwandtes“ Gemälde (II, No. 265). Hier sieht man durch grossartige, in der Art des genannten Meisters behandelte, Baumgruppen auf Wasserfälle, römische Ruinen und eine gebirgige Ferne hinaus, in welchen Elementen wiederum der Einfluss des P. Bril sich ankündigt. Leider scheint die grossartigere Haltung des Bildes durch Nachdunkelung einzelner Theile gelitten zu haben.

Ein ähnliches Verhältniss zeigt sich in zwei kleinen Bildern von Peter Lastmann (beide mit dem Monogramme des Künstlers versehen). Vornehmlich das eine, in dessen Vorgrund eine Mohrentaufe dargestellt ist, (II, No. 189, mit der Jahrz. 1608) zeichnet sich durch den Blick auf eine grossartig componirte Gebirgsgegend mit römischen Ruinen vortheilhaft aus. — Das andre (II, No. 175) ist eine Waldlandschaft, etwa im Style des Vinckebooms, von ernster, herbstlicher Stimmung, in deren Ferne wiederum Ruinen hervortreten. Im Vorgrunde sieht man hier die heil. Familie, auf der Flucht rastend, dargestellt. Ueber diese, trefflich gezeichnete Staffage ist schon oben (S. 205) gesprochen worden.

Der Richtung des Paul Bril verwandt erscheint ferner das Bild eines etwas jüngeren Künstlers, des Hans Tilen (II, No. 217, mit dem amen), eine Landschaft, die durch einen Fluss in zwei verschiedene Theile gesondert wird; zur Rechten ein Schloss und schöne herbstliche Baumpartieen, zur Linken einfach ruhige Bergzüge. Störend ist hier jedoch die preziöse Staffage der Diana und ihrer Nymphen, die von dem Schlosse herab kommen.

Endlich ist, wie bereits oben (S. 218) bemerkt wurde, als einer der bedeutendsten Meister unter den brabantischen Landschaftsmalern jener Zeit, P. P. Rubens zu

nennen. Er vornehmlich hat das Verdienst, jene mehr conventionelle, dekorative Behandlungsweise gebrochen und eine mehr unmittelbare Auffassung lokaler Zustände eingeleitet zu haben. Seine Landschaften sind grösseren Theils Scenen seiner heimischen Natur, doch fehlt es auch nicht an Darstellungen, welche südlicheren Klimaten angehören; immer aber sind diese Bilder mit derselben Frische und Derbheit behandelt, welche in seinen historischen Gemälden vorleuchtet. Ein zwar kleines, doch immerhin für seine landschaftliche Behandlung charakteristisches Gemälde (II, No. 281) ist bei der Aufzählung seiner übrigen Werke bereits besprochen worden. — Dieser, durch Rubens besonders begründeten Richtung dürfte sodann noch ein Bild von Peter Snayers (II, No. 223, mit dem Namen des Künstlers) anzureihen sein. Es ist eine Landschaft mit öden sandigen Hügeln, braunen herbstlichen Bäumen und mit der Aussicht nach fernen blauen Bergen; ein wohlcomponirtes Bild, in welchem das Gefühl für eine eigenthümliche Lokalität bereits glücklich ausgesprochen ist.

In der Folge wird freilich diese Richtung der Landschaft von den brabantischen Künstlern weniger beobachtet, indem sie sich vorzugsweise jener Ausbildung der landschaftlichen Kunst, welche im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts durch italienische Studien vermittelt ward, anschlossen. Doch fehlt es auch für die erste Richtung, unter den Gemälden der Gallerie, nicht ganz an Beispielen. Als solche sind zu nennen: das Bild eines unbekannten Künstlers (II, No. 418), eine waldige Landschaft mit einer Ruine; ein, wenn auch nicht sonderlich bedeutendes, doch durch saftige Frische anziehendes Bild. — Sodann eine sehr ansprechende Baumlandschaft, ebenfalls klar und saftig gemält, (II, No. 488) von Franz Boudewyns, mit Staffage von Peter Bout, zweien Künstlern, deren Blüthe bereits gegen den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts fällt.

Die Landschaftschule, die sich, etwas jünger als die brabantische, in Holland bildete und deren Blüthe um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, steht in einem gewissen ähnlichen Verhältnisse, so wie es dort der Fall gewesen war, zu der Historienmalerei des Landes. Es ist zunächst das einfache Vorbild der heimischen Natur, dem man hier in den landschaftlichen Darstellungen folgt; bald aber gesellt sich dieser Auffassungsweise der Ausdruck einer besondren, man darf wohl sagen: gemüthlichen Stimmung zu, wodurch auch dem an Form und Farbenglanz Untergeordneten ein eigenthümlicher Reiz verliehen wird. In dieser Richtung ist von den Meistern der holländischen Landschaftschule das Vorzüglichste geleistet worden.

Als noch der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts zugehörig, ist unter den Bildern dieser Schule zunächst eine kleine Winterlandschaft von H. van Avercamp (II, No. 231, mit dem Namen) anzuführen; im Vorgrund und in der Staffage weniger bedeutend, hat dies Bild gleichwohl durch den winterlichen Luftton und durch die schlichte Ferne bereits etwas Ansprechendes. — In ähnlichem Verhältnisse steht eine Landschaft von Joh. van Goyen (II, No. 290, mit dem Namen); es ist ein kleines, melancholisch monotones Bild, ein öder Sandhügel, an dem ein trübseliger Weg zu einem Dörfchen hinleitet. — Bedeutender ist eine kleine Landschaft von Joh. Lievensz (II, No. 347, — vergl. oben S. 233), eine Baumpartie an einem kleinen See, und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt; die Stimmung eines stillen, klaren, ruhigen Abends ist hier mit wenigen Mitteln glücklich erreicht.

Um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts blühte Anton Waterloo. Ein kleines Bild von seiner Hand (II, No. 362) zeigt einen mit waldigem Gebüsch bewachsenen Hügel und einen Weg, der am Fusse desselben vorüberführt; es ist von schlichtem, herbstlich stillem Eindrucke, doch möchte man in Etwas eine grössere Kraft und Haltung wünschen. — Ein Zeitgenoss dieses Künstlers war Salo-

mon Ruisdael. Von diesem sind zwei Gemälde vorhanden. Das eine derselben (II, No. 389) enthält die Darstellung eines holländischen Dorfes mit hohen Bäumen, an einem hellspiegelnden Kanale; es ist trefflich componirt und die Ferne von schöner Wirkung, die Bäume leider (wenigstens in der gegenwärtigen Beschaffenheit des Bildes) von matter Färbung, das Ganze somit ohne Gesammtwirkung. — Anziehender ist das zweite (II, No. 364), ein Bildchen von kleinster Dimension, ebenfalls einen breiten Kanal vorstellend, in dessen stiller Fläche die hohen Uferweiden sich spiegeln.

Ungleich bedeutender als diese Künstler war der jüngere Bruder des zuletztgenannten, Jacob Ruisdael (1635 — 1681), der vorzüglichste unter den Künstlern der in Rede stehenden Schule, derjenige, welcher ihrer Richtung die bedeutsamste Ausbildung zu geben wusste. Die Gallerie besitzt zwei landschaftliche Gemälde seiner Hand (beide mit seinem Namen bezeichnet) die, wenn sie auch nicht die ganze Grösse seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entfalten, doch sehr charakteristische Belege für die Art und Weise seiner Auffassung und Behandlung darbieten. Das eine derselben (II, No. 355, mit der Jahrz. 1653) stellt ein altes Bauerhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestripp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine sehr einsame, verlassene Gegend, in welche der Beschauer durch dies Bild eingeführt wird; die düsterfrische Stimmung die in dem Ganzen herrscht, wirkt um so ergreifender, als alles Einzelne mit der meisterhaftesten Naturwahrheit ausgeführt ist. — Das andre Bild (II, No. 357) ist offener und freier; es stellt einen schlichten, mit Eichen bewachsenen Berghang vor, zu dem man, neben hohen Bäumen des Vorgrundes vorbei, hinüberblickt. Stille Wolkenschatten ziehen auch hier über die Gegend; ein Sonnenlicht streift

die Wiese, die sich vor dem Berghange ausbreitet. Heimathlicher Friede und Ruhe spricht sich durchweg, auch in der schlichten bäuerlichen Staffage, in dem Bilde aus, das leider nur in einzelnen Partieen (namentlich den Bäumen des Vorgrundes) gelitten zu haben und nicht genügend restaurirt zu sein scheint. — Ausser diesen beiden Gemälden sieht man von J. Ruisdael noch ein höchst vorzügliches grosses Seebild (II, No. 353), welches zweckmässiger unter den holländischen Seebildern zu besprechen sein wird.

An Ruisdael schliessen sich verschiedene Schüler an. Der bedeutendste unter diesen, ebenfalls einer der vorzüglichsten Meister des in Rede stehenden Faches, war Minderhout Hobbema, von dem ein mit energischer Tüchtigkeit gemaltes Bild (II, No. 359, mit seinem Namen) vorhanden ist, ein Eichwald, in welchen der Schein der Sonne mit scharfen, kecken Streiflichtern hineinfällt. — Von einem andern Schüler, dem J. Regnier de Vries sieht man ein kleines Bild (II, No. 365, mit seinem Namen), welches, von einer Anhöhe hinab, einen sehr einfachen Niederblick auf eine Ebene enthält; — sodann ein grösseres (II, No. 370): ein alter Wartthurm, der, seine kriegerische Bestimmung vergessend, zur ländlichen Behausung dient, ein Bild von gemüthlich ernstem, stillem Charakter. — Ein drittes, demselben Künstler zugeschriebenes Bild (II, No. 392), eine Wassermühle zwischen niedrigen felsigen Hügeln vorstellend, erinnert mehr an die conventionelle Behandlungsweise der im Obigen besprochenen älteren brabantischen Landschaftschule.

Eigenthümlich steht der Richtung des J. Ruisdael ein etwas jüngerer Zeitgenoss, Aldert van Everdingen, gegenüber. Er liebt es, grossartige Gebirgsscenen im Charakter des höheren Nordens, dunkle Tannenwälder, mächtige Gewässer darzustellen, — wie er in der That die Studien zu solchen Darstellungen auf seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen gesammelt hat; dabei jedoch gehört die Art und Weise, in der er diese Erscheinungen der Natur auffasst, wiederum der vorgenannten Richtung an. Die Gal-

lerie besitzt drei treffliche Gemälde seiner Hand, die das bestimmte Gepräge seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit tragen. Das eine von diesen (II, No. 366, mit seiner Namenschiffre) ist von geringerer Dimension und einfachen Inhaltes; es stellt einen mit Tannen bewachsenen Hügel und am Fusse desselben ein stilles Wasser dar; es ist von ruhig herbstlichem Eindrucke. — Das zweite (II, No. 372), von bedeutendem Maasstabe, führt dagegen ganz in das düstergewaltige Element der nordischen Gebirgsnatur ein: ein mächtig bewegter Wassersturz im Vorgrunde, hohe dunkle Tannen über diesem, und tiefer im Bilde die felsigen Höhen, auf deren einer, von einem kühlen Sonnenblick beleuchtet, eine alte Burg liegt. — Das dritte Bild (II, No. 371, mit dem Namen des Künstlers), ebenfalls zwar in ernster nordischer Stimmung gehalten, nähert sich bereits mehr den Verhältnissen eines offenen, fast heiteren Verkehres; zwischen hohen Tannen blickt man hier auf einen, von Segelschiffen belebten Fluss und jenseit desselben auf einen belaubten Berg, der von den Gebäuden eines wohnlichen Schlosses bekrönt wird.

Eine verwandte Richtung mit den Gemälden Everdingen's zeigt eine grosse Landschaft von Joh. Looten (II, No. 395, mit dem Namen und der Jahrz. 1659): es ist eine hüglige Gegend mit mächtig schönen, dunklen Eichengruppen, zwischen denen man in eine gebirgige Ferne hinausblickt. Auch hier gewähren die grossartigen Formen und die ernste nordische Stimmung der Luft einen eigenthümlich bedeutsamen Eindruck.

---

Eine dritte Richtung der landschaftlichen Kunst gehört dem italienischen Boden an. Schon bei Betrachtung der Gemälde italienischer Meister, welche das Museum besitzt, ist des ersten bedeutenderen Auftretens der Landschaft in der italienischen Kunst, ebenfalls um den Schluss des 16. und den Anfang des 17. Jahrhunderts, gedacht worden. Die landschaftlichen Bilder von Annibale Caracci (I, No. 390,

408 und 414,' — vergl. oben S. 129, f.) und von Gio Fr. Grimaldi (I, No. 385, — vergl. oben S. 133) hatten hiefür charakteristische Belege dargeboten; in ihrer bedeutsameren, mehr plastischen Darstellung des Terrains, in ihrer tieferen Farbenstimmung hatte die eigenthümliche Richtung der italienischen Landschaft sich auf eine bestimmte Weise angekündigt. Die weitere Ausbildung der letzteren, die freiere Ausdehnung ihrer Richtung wurde indess vorzugsweise durch nordische Künstler, die auf italienischem Boden ihre Studien machten, auch daselbst längere oder kürzere Zeit hindurch ansässig blieben, hervorgebracht. Unter diesen sind besonders einige Franzosen von namhaftester Bedeutung.

Der erste von diesen ist der oben (S. 238) genannte Nicolas Poussin. Auch in seinen landschaftlichen Compositionen tritt zunächst die eben angedeutete Richtung der italienischen Landschaftsmaler als bestimmend hervor; aber er fasst dieselbe (in Uebereinstimmung mit seinen anderweitigen, der historischen Malerei angehörigen Leistungen) noch strenger, in einem noch ernsteren Sinne auf, so dass besonders jenes plastische Element, jene grossartige Anordnung der Massen, in den Formen des Erdbodens sowohl wie in denen der Vegetation, bei ihm in der bedeutsamsten Durchbildung erscheint. Eine von ihm vorhandene Landschaft (I, No. 416) zeigt niedrige Felsbildungen mit Grotten, im Charakter der römischen Campagna, und hohe, dunkelbelaubte Baumgruppen über diesen, die Ferne von dunklen, in ernster Ruhe daliegenden Bergzügen umschlossen. Als figurenreiche, doch nicht vorzüglich anziehende Staffage ist im Vorgrunde die Geschichte des Io dargestellt. — Von der schönen Stimmung in den landschaftlichen Umgebungen eines historischen Gemäldes seiner Hand (I, No. 480) ist bereits im Obigen gesprochen. — Für die freiere, lebhaftere, Ausbildung, welche die Darstellungsweise des obengenannten Künstlers durch seinen Schwager Caspar Poussin empfing, ist leider kein Beispiel in der Gallerie vorhanden.

Etwas jünger war ein andrer französischer Landschaftsmaler, der in der Geschichte der Kunst wiederum eine der ersten Stellen einnimmt, der Lothringer Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682). In Bezug auf die Grossartigkeit, die plastische Anordnung der Composition erscheint er dem Poussin verwandt; aber dem strengen Ernste des letzteren setzt er die lauterste Heiterkeit, die reizvollste Klarheit entgegen. Es ist das Element des Lichtes, welches in seinen Darstellungen zuerst über die Natur ausgegossen zu sein scheint; es ist ein reinerer Aether, der Alles hier mit beseligendem Leben zu erfüllen scheint, der das Auge von Ferne zu Fernen hinausträgt und zugleich über das Ganze eine vollkommen harmonische Stimmung ausbreitet. Die Gallerie besitzt ein treffliches Gemälde seiner Hand (I, No. 420): eine Waldpartie mit sehr schön gruppirten, anmuthvoll gewölbten Bäumen, in die man tief hineinblickt und das Sonnenlicht darin weben und spielen sieht. Seitwärts öffnet sich die Aussicht in eine weite Ferne, die in stillem, ruhigem Glanze vor den Augen des Beschauers daliegt. Leider wirkt die mythische Staffage im Vorgrunde etwas störend. (Ein Gemälde Claude's von sehr ähnlicher Composition, nur mit reicherer Gestaltung jener Fernsicht, befindet sich in der Gallerie Doria zu Rom.) — Ein zweites Gemälde desselben Künstlers (I, No. 437), welches einen Niederblick von bewaldeten Hügeln auf die Fläche des Meeres darstellt, ist mit derselben Zartheit empfunden, besonders in den leichten Waldpartieen des Mittelgrundes; diesseit des letzteren erheben saftige Bäume ihr Haupt, jenseit liegt die duftig verschwimmende Ferne. Leider wird das Bild durch die sehr figurenreiche, aber mit grosser Nüchternheit ausgeführte Staffage eines Bacchanales (von andrer Hand nach einer Composition von Giulio Romano gemalt) bedeutend beeinträchtigt.

Das Gemälde eines dritten französischen Künstlers, des Jacques Courtois, genannt Bourguignon, eines Zeitgenossen von Claude Lorrain, (I, No. 490, *a*) gehört wiederum einer abweichenden Richtung an. Es ist im Sinne jener dü-

stern, schauerlichen Landschaftsgemälde, in denen Salvator Rosa eine so eigenthümliche Poesie zu entwickeln weiss, gemalt und reiht sich dessen Leistungen (an denen die Gallerie leider kein Beispiel besitzt) auf eine vortheilhafte Weise an. Es stellt eine wilde, unheimliche Regennacht, von zerrissenen Mondlichtern phantastisch erhellt, dar; eine Brücke führt vorn über ein strudelndes Gewässer, mühsam ziehen einige Reisende ihres Weges. Das Bild ist kühn und mit kräftiger Derbheit gemalt.

Die letztgenannte Richtung ist mehr nur als eine Ausnahme zu betrachten; dagegen fand die des Claude Lorrain und die des Poussin, — beide gewöhnlich, mehr oder weniger, vereint, sehr zahlreiche Nachfolge. Vornehmlich gehört hieher wiederum ein grosser Theil der niederländischen Landschaftsmaler des siebenzehnten Jahrhunderts.

Einer der vorzüglichsten unter diesen Nachfolgern des Claude Lorrain war Johann Both. Von ihm sieht man ein grosses Gemälde (II, No. 356, mit der Namensbezeichnung und der Jahrz. 1650): ein weites Flussthal von hohen Gebirgen umschlossen, die sich fern im blauen Dufte verlieren; in der Mitte des Thales, über den Fluss führend, eine Brücke, auf der Höhe eine Ortschaft. Der würdige Ernst der Composition, die kräftige Haltung des Vorgrundes, die Heiterkeit des Lichtes machen dies Bild zu einem der trefflichsten des Künstlers. Ein festlicher Jagdzug, im Vorgrunde des Bildes, der lebendig und in schöner Harmonie mit dem Ganzen gemalt ist, rührt von dem Bruder des Johann, Andreas Both, her, der in solcher Art mit jenem gemeinschaftlich zu arbeiten pflegte.

Etwas jünger war Adam Pynacker. Auch er liebt grossartige Formen der Berge und Bäume, sowie den Glanz und Duft der Lüfte; doch ist er nicht allezeit frei von dem absichtlichen Streben nach Effekt, so dass jene Mittel der Darstellung bei ihm bereits wiederum einen mehr oder weniger conventionellen Charakter gewinnen. Von ihm sind zwei grosse (mit seinem Namen versehene) Gemälde vorhanden, Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Seen und fernen

Bergen, bei denen das eben Gesagte seine Anwendung findet. Das eine (II, No. 368) wirkt durch die ernsten Formen der Composition; das andre (II, No. 378, mit der Jahrzahl 1654) ist besonders durch die lebenvolle Staffage eines Hirten mit seiner Heerde von anziehendem Eindrucke.

Bei den hieher gehörigen Künstlern, deren Blüthe in die spätere Zeit und um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, findet sich ebenfalls, in grösserem oder geringerem Maasse, dasselbe conventionelle Element, so jedoch, dass es mancher bedeutsameren Leistung nicht eben entschieden im Wege steht. So dürfte zunächst, als wohl beachtenswerth, ein Gemälde von Cornelius Huysman (II, No. 369) anzuführen sein, ein Durchblick zwischen braunen lehmigen Hügeln in eine glänzend blaue Ferne, ein Bild von kühn herbstlichem Charakter.

Einige dieser späteren Künstler erscheinen besonders als Nachfolger von Poussin's Richtung. Zu ihnen gehört zunächst Joh. Glauber, gen. Polydor, von dem zwei Gemälde vorhanden sind. Das eine (I, No. 422), ein vorzüglich bedeutendes Bild, stellt eine grossartige Berglandschaft, das andre (I, No. 428) den stillen Glanz eines Landsees vor. — Ein Waldbild mit der Aussicht in eine hergige Ferne von J. F. van Bloemen, gen. Orizonte (I, No. 424) ist von kraftvoller, ernster Stimmung, auch die Ferne trefflich und leider nur die mythische Staffage im Vorgrunde störend. — Eine baumreiche Gebirgsgegend von P. Rysbraeck (I, No. 421) ist, in den bedeutenden Formen der Composition, der genannten Richtung entsprechend, in der Ausführung aber roh und ohne Haltung. — Ein kleines Bild von Jacob van Huchtenburg (I, No. 436, mit dem Namen des Künstlers) stellt eine italienische Gegend in kräftigen, etwas dunklen Farben vor, gewährt aber, durch die Angabe unruhig ziehender Streiflichter, einen mehr zerstreuten Eindruck.

Bei einigen andren Landschaftsmalern zeigt sich, im Gegensatz gegen die erstere Richtung der eben genannten, eine grössere Zierlichkeit in Composition und Ausführung.

die sich zugleich jener glänzenden Farbeneffekte gern mit einer gewissen Koketterie bedient. Dahin gehören zwei kleine saubre Bilder von Albrecht Meyering (I, No. 445 und 446, beide mit d. Namen), — und eins von Isaac Moncheron (II, No. 421), welches letztere übrigens durch die Anmuth der Composition und das warme, volle Licht von sehr ansprechender Wirkung ist. — Ein zweites Bild von Isaac Moncheron (II, No. 419, mit s. Namen) enthält einen tüchtigen Stadtprospekt in abendlich ruhiger Beleuchtung.

---

Die landschaftlichen Motive der im Vorigen besprochenen Gemälde gehören vorzugsweise dem italienischen Boden und den Erscheinungen desselben an. Ihnen sind noch einige Arbeiten von Künstlern anzureihen, welche zwar, abweichend, die Formen der nordischen Natur zum Vorbilde ihrer Darstellungen wählten, diese aber nicht minder in derselben glänzend duftigen, lichtvollen Weise behandelten, — gewissermaassen in der Absicht, auch über sie dadurch eine mehr geläuterte Stimmung auszubreiten. Zu diesen Künstlern gehört besonders Herrman Sachtleven, um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts blühend. Von ihm sind zwei Landschaften (II. No. 427 und 432, letztere mit dem Monogramm), im Charakter der Rhein-Ufer zwischen Bingen und Bonn, vorhanden: romantische Compositionen, in dem zarten, bläulichen Dufte gehalten, den dieser Künstler vorzugsweise liebt, doch ohne rechte Kraft und nicht ganz frei von Manier. Das bedeutendere der beiden Gemälde ist No. 427, indem hier eine bestimmtere Abstufung zwischen den verschiedenen landschaftlichen Gründen statt findet. — Ein drittes, grösseres Gemälde Sachtleven's (II, No. 434) gehört einer besonderen Richtung der Kunst an, von der im Folgenden die Rede sein wird.

Ein zweiter hieher gehöriger Künstler ist der etwas jüngere Joh. Hackert, von dem man ein Gemälde im Charakter des südlichen Deutschlands sieht (II, No. 394. mit dem Namen). Es ist eine stille, heimathliche Gegend, von war-

ner Abendsonne beleuchtet; zwischen zwei Bergzügen blickt man in die Ebene hinaus; der jenseitige Bergzug liegt in herbstlich blauem Dufte. In der Mitte ist ein klarer See, von bräunlichen Pappeln umkränzt; leichte Bäume erheben sich im Vorgrunde.

Um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts blühte Joh. Griffier, ein Nachahmer Sachtleven's. Auch von ihm besitzt die Gallerie zwei Gemälde (II, No. 485 u. 486, beide mit dem Namen), in denen die Gestaltungen der Rheinufer das Vorbild gegeben zu haben scheinen, reich poëtische, zierlich ausgeführte Compositionen; das erste Bild mit einer Aussicht in die Ebene; das andre romantischer, ein hoher isolirter Berg in der Mitte, auf dem ein Oertchen, mit mannigfachen Resten älterer Befestigungen, sich hinbreitet. Griffier ist wärmer in der Farbengebung als Sachtleven, insgemein aber auch bunt; eine so harmonische Behandlung, wie in den beiden genannten Gemälden, tritt nicht eben häufig in seinen Werken hervor.

Endlich sind hier noch zwei landschaftliche Gemälde von Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts namhaft zu machen: Von Joh. Alexander Thiele, einem Deutschen, eine Ansicht des Plauenschen Grundes in der Nähe von Dresden (II, No. 490, mit dem Namen), ein Bild von ernster, ruhiger, bedeutender Wirkung. — Von Joseph Vernet, einem Franzosen, eine Felsenlandschaft mit römischen Ruinen im Charakter der Gegend von Tivoli (I, No. 473, mit dem Namen und der Jahrz. 1751), ein Gemälde von etwas vornehmer Composition und wiederum ziemlich conventionell behandelt. (Von Vernet's berühmten Seebildern besitzt die Gallerie kein Beispiel.)

---

### 5. Verbindung von Landschaft und Genre.

Die Staffage der sämmtlichen bisher betrachteten Landschaftlichen Gemälde, aus menschlichen Gestalten und Thie-

ren bestehend, war theils als ein mehr untergeordnetes Beiwerk zu betrachten, theils erschien sie als eine, von dem landschaftlichen Theile unabhängige, zuweilen auch wohl störende Zugabe. Derselbe Fall fand bei den landschaftlichen Gründen einiger der im Obigen besprochenen Genrebilder statt. Als eine eigenthümliche Classe von Gemälden sind dagegen diejenigen zu betrachten, in welchen Beides, Landschaft und Genre, sich zu einem gegenseitig bedingten Ganzen gestaltet, in welchen die Landschaft durch die darin vorgestellten Figuren ihre besondere Bedeutung empfängt, und umgekehrt die Scenen des Verkehres in landschaftlicher Stimmung aufgefasst werden. Natürlich kann hiebei die eine oder die andere Richtung vorwalten, so dass wiederum in einzelnen Fällen eine bestimmte Scheidung von der unabhängigen Landschaft, dem unabhängigen Genre nicht geradezu auszusprechen ist. — Die Mehrzahl der hieher gehörigen Bilder trägt einen idyllischen Charakter, indem sie ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur darstellen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei denn zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlicheren Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hinein versetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poëtische Stimmung hervorzurufen. So bildet der grössere Theil dieser Gemälde gewissermaassen eine Unterabtheilung der zuletzt besprochenen Richtung der Landschaftsmalerei; so gehören ihre Studien wiederum dem italienischen Boden an; so fehlt es auch nicht an Beispielen, die, in solcher Behandlungsweise, speziell charakteristische Scenen des italienischen Volkslebens vorführen. Letztere schliessen sich insgemein derjenigen Auffassung an, welche bereits durch italienische Genremaler

(vergl. das Bild von Michelangelo Cerquozzi, I, No. 433. — S. 139) vorgebildet war. —

Unter den Gemälden dieser Art, welche die Gallerie des Museums besitzt, sind zunächst diejenigen zu nennen, in denen eine höhere Poesie durch die Darstellung dichterischer, theils mythischer, theils den Schäferspielen angehöriger Figuren erstrebt wird, — zunächst die von Cornelius Poelenburg, dessen Blüthe noch in die frühere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gehört. Ein Gemälde dieses Künstlers (II, No. 423, mit der Namens-Chiffre,) stellt die Scene eines Schäferspieles dar und als Hintergrund eine waldige Anhöhe mit dem Grabmale der Horatier und Curiatier bei Rom. Hier besteht die Poesie indess eben nur in diesen äusserlichen Elementen, indem sowohl den Figuren ein tieferes Lebens-Interesse fehlt, als auch die Landschaft nur in einem mehr dekorativen Sinne behandelt ist. — Auch ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 425), mit der Figur der büssenden Magdalena und niederschwebenden Engeln, ist wenig anziehend. — Eines dritten Bildchens von Poelenburg (II, No. 429) ist bereits oben (S. 205, f.) gedacht worden.

Ebenso sind zwei ähnliche Gemälde von Poelenburg's Schüler Joh. van der Lys (II, No. 463 u. 467, beide mit dem Monogramm), — sowie auch das Bild eines andren Nachahmers, des R. v. Laeck, (II, No. 428, mit dem Namen und der Jahrz. 1619), nicht als vorzüglich geistreiche Belege derselben Richtung zu betrachten. — Eine kleine romantische Landschaft von Barthol. Breenberg (II, No. 431, mit dem Namen und der Jahrz. 1640) zeichnet sich dagegen durch ihre kräftigere Haltung und die mit Laune gemalte idyllische Scene vortheilhaft aus. — Ein grösseres Bild von dem oben genannten Herrman Sachtleven (II, No. 434, mit dem Namen), welches die tragische Scene eines Schäferspieles enthält, zeigt dagegen, sowohl in der Landschaft, als in den Figuren, wiederum eine beträchtlich nüchterne Auffassung. — So ist endlich auch das grosse Bild eines sonst unbekannten Künstlers, M. v. Woreven (II, No. 511, mit d. Namen)

eine Waldlandschaft, in welcher Orpheus Thiere und menschliche Gestalten um sich versammelt, nur von geringem Interesse.

---

Von entschiedenerem Einfluss auf die besondre Richtung des in Rede stehenden Faches war Joh. Baptist Weenix, um die Mitte des 17. Jahrhunderts blühend. Doch gehören die Figuren des Gemäldes, welches die Gallerie von seiner Hand besitzt (II, No. 332, mit dem Namen), wiederum noch dem Gebiete der Poesie an. Es stellt Erminia vor, die bei den Hirten Aufnahme sucht. Die Gestalten der Hirten sind hier in einer frischeren Naturwahrheit dargestellt, das ruhende Vieh vortrefflich und mit Sauberkeit behandelt; nur die kriegerische Jungfrau selbst erscheint nüchtern affektirt, in dem prüden Anstand einer Theaterheldin. Die Wohnung der Hirten lehnt an eine römische Tempelruine; die Landschaft schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

Ein Schüler des eben genannten Künstlers war Nicolas Berchem, einer der namhaftesten Repräsentanten dieser ganzen Richtung, obgleich es hinzugefügt werden muss, dass es auch ihm in der Regel an der wünschenswerthen Naivetät der Auffassung mangelt. Die von ihm vorhandenen Gemälde (sammtlich mit seinem Namen bezeichnet) stellen verschiedenartige Scenen vor. Auf dem einen derselben (II, No. 393) sieht man eine Schmiede, ärmlich in eine Felsschlucht hineingebaut; eine vornehme Jagdgesellschaft, Herr und Dame zu Pferde, hält vor derselben; der Herr lässt sein Pferd beschlagen. Weiter zurück sind Hirten mit ihren Heerden. Der Gegensatz des Lebens der vornehmen Welt mit der idyllischen Genügsamkeit der Geringen bildet das Haupt-Interesse, welches den Künstler bei dieser Composition geleitet hat; doch erkennt man in derselben die Absichtlichkeit dieses Gegensatzes. Sonst ist das Bild in seinen Einzelheiten mit lebenvoller Tüchtigkeit gemalt. — Durch seine Anspruchlosigkeit wirkt dagegen ein zweites

Bild (II, No. 380), welches eine Scene vor einem italienischen Wirthshause enthält, in ungleich mehr anziehender Weise. Die derbe kräftige Behandlung, der es gleichwohl nicht an sorglicher Beendung des Details fehlt, lässt die Figuren dieses Gemäldes als ein vorzügliches Beispiel jenes italienischen Genrefaches erscheinen. — Ein drittes Bild (II, No. 354) stellt orientalische Reisende in einer wilden Felsgegend dar, die Luft von lichtem Abendglanze erfüllt. Im Uebrigen jedoch ist der Effekt des Bildes, ohne Noth, unruhig, auch die zumeist hervortretende Figur wiederum nicht frei von einer gewissen Affektation. — Eine nordische Winterlandschaft (II, No. 374) ist ausgezeichnet durch die Schönheit der Composition, die saubre und geistreiche Durcharbeitung des Details, das fröhliche und frische Leben in der mannigfachen Staffage; aber es fehlt dem Bilde, was gerade bei winterlichen Darstellungen das erste Erforderniss zu sein scheint, die mehr belebende Stimmung der Luft. — Von einem grossen Gemälde Berchem's (II, No. 468), welches, seiner Behandlung nach, dem Fache der Historienmalerei angehört, ist bereits oben (S. 237) die Rede gewesen.

An diese Arbeiten schliesst sich eine Reihe andrer Gemälde desselben Faches an. Von Zeitgenossen Berchem's sind zunächst zu nennen: Joh. Miel, mit einem Viehstück (II, No. 461, mit der Namens-Chiffre), das durch den kräftigen, dunkelwarmen Ton der Landschaft anspricht; — und mit einem kleinen Genrebild (II, No. 465, *a*), welches wiederum als charakteristisches Beispiel für die italienische Genremalerei zu betrachten ist. — Joh. Asselyn, ebenfalls mit einem kleinen Viehstück (II, No. 465), das jedoch etwas trockner gehalten ist, als das vorgenannte: — und mit einem zweiten Bilde (II, No. 373), den mächtigen Quaderbau eines südlichen Seehafens darstellend, welches durch die feine Behandlung, die lebendige Staffage und den heiteren Effekt gleich ausgezeichnet ist. — Joh. Lingelbach, ein Deutscher. Von diesem Künstler ist ein treffliches italienisches Genrebild, mit dem Blick auf italienische Architekturen, (II, No. 358, mit dem Namen) vorhanden. Es stellt einen

Dudelsackpfeifer, der einem tanzenden Bettler aufspielt, und andre Figuren daneben, vor; höchst lebendig und voller Charakter in der Zeichnung, wird der Eindruck des Bildes leider durch die stumpfere Färbung um ein Weniges beeinträchtigt.

Die Bilder späterer Künstler, welche die Gallerie besitzt, gehören ausschliesslich den Scenen des Hirtenlebens an. Von Joh. van der Meer dem jüngeren, einem Schüler Berchem's, sind drei Gemälde (sämmtlich mit dem Namen) vorhanden. Zwei von diesen (II, No. 403 u. 407, mit den Jahrzz. 1680 u. 1679) enthalten Hirten mit ihren Heerden; sie zeichnen sich sowohl durch die saubere Behandlung der Thiere als durch die glückliche Auffassung friedlicher Zustände aus. Das dritte Bild (II, No. 426) ist eine reicher componirte Landschaft und die darin vorgestellten Thiere erscheinen mehr nur als Staffage. In allen herrscht eine kühle landschaftliche Stimmung, welche man, besonders in dem letztgenannten Bilde, mit der Richtung Sachtleven's vergleichen dürfte. — Ein Bild von Carl du Jardin, einem zweiten Schüler Berchem's, (II, No. 396, mit dem Namen) enthält mehrere Thiere, unter denen sich eine schöne und kräftige Kuh auszeichnet; das Ganze wiederum in einer feinen, kühlen Stimmung. — Mehr der Weise des Berchem verwandt ist ein kleines Bild von Abr. Begyn (II, No. 361, mit dem Monogramm), in heiterem Abendlichte gehalten. — Ein noch kleineres Bild von S. van der Does (II, No. 430, mit dem Namen), ist durch die tiefen Töne des dunkelnden Abends von eigenthümlicher Wirkung. — Von einem der vorzüglichsten Künstler derselben Richtung, Joh. Heinrich Roos, sind wiederum drei Gemälde (II, No. 363, 402 und 450, alle mit dem Namen) vorhanden. Die saubere und geschmackvolle Behandlung der in diesen Bildern dargestellten Viehheerden bezeichnet die Meisterschaft des Künstlers. Das zweite von ihnen (No. 402, mit der Jahrz. 1683) ist von reicherer Composition, Ruinen und Gebäude im italienischen Charakter, die Lüfte von warmem Lichte erhellt. — Endlich ein Bild von P. van Breda (II, No. 512, mit dem Namen),

einen grossen Viehmarkt zwischen Ruinen darstellend, wiederum noch tüchtig im Einzelnen, im Ganzen aber von nüchterner Fassung. —

Abweichend von den vorgenannten Künstlern erscheint die Richtung des berühmtesten der holländischen Viehmaler, des **Paul Potter**, indem dieser seinen Gemälden keine südliche Stimmung giebt, sondern in einfacher Derbheit dem Vorbilde der heimischen Natur folgt. Von ihm besitzt die Gallerie kein Bild. Eine verwandte Richtung jedoch erkennt man in den Gemälden, welche von **Joh. van Hagen**, (um die Mitte des 17. Jahrhunderts blühend) vorhanden sind. Das eine derselben (II. No. 218) enthält das einfache Abbild einer flachen nordischen Gegend, mit mannigfachen Zeugnissen menschlicher Thätigkeit und mit weidenden Heerden im Vorgrunde; bei ziemlich strenger Behandlung ist dasselbe durch die unbefangene Naturnachahmung beachtenswerth. — Das zweite (II, No. 475) ist die Darstellung einer Felspartie, die von schönen kräftigen Baumgruppen bekrönt wird; zarter im Ton, spricht dies Bild durch seine kühle Luftstimmung an. Das Vieh im Vorgrunde ist meisterhaft dargestellt. —

Zu den Darstellungen südlichen Verkehrs gehört ferner das grosse Gemälde eines Seehafens, mit reichen italienischen Architekturen und bunter Staffage, von **Thomas Wyck** (II. No. 399, mit dem Namen des Künstlers), ein Bild von bedeutsamer Anordnung des Ganzen, doch mehr auf den Effekt einer glänzenden Dekoration gemalt. — Sodann, von **Jacob van der Ulft**, ein einfach gemalter römischer Stadt-Prospekt, mit der Trajanssäule und mannigfachem Volkstreiben (II, No. 415). — Von dem letztgenannten Künstler ist noch ein zweites Gemälde vorhanden (II, No. 397, mit dem Namen), welches eine festliche Heerschau auf dem Seestrande von Scheveningen und die Schaaren zuschauenden Volkes, welche die Dünen erfüllen, darstellt. Dies ist mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt, dabei in heitrer Weise zu einem ansprechenden Ganze zusammengefasst und

in seiner lebensvollen Behandlung von bedeutendem Interesse für das Land und die Zeit, die es vergegenwärtigt.

---

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung unter den Künstlern der in Rede stehenden Richtung bildet Philipp Wouverman, ebenfalls um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts blühend. Er liebt es vornehmlich, das Leben der vornehmen Stände im Freien, zumeist Jagdzüge, vorzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Gattung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitren, glanzerfüllten Lüfte, bei etwas kühler Stimmung des Ganzen, dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dasselbe hinzuhauchen. Die Galerie besitzt vier Gemälde seiner Hand, die, bis auf eins, mit seinem Monogramm versehen sind. Eins derselben (II, No. 376) zeigt eine heimkehrende Jagdgesellschaft, welche im Begriff ist, ihre ermüdeten Pferde zu tränken: eine Dame sitzt zierlich hoch zu Pferde, einen grossen Sonnenschirm in der Hand: eine leichte, heitere Luft umfängt das Ganze. — Ein zweites Bild (II, No. 375) enthält eine minder geschlossene Handlung; es stellt eine alte Stadtmauer am Ufer eines Sees dar, und Volk verschiedener Art, keck und lebendig gemalt, vor derselben versammelt. Ein Offizier auf weissem Schimmel bezeichnet in mehr äusserlicher Weise den Mittelpunkt des Bildes und des in demselben ruhenden Interesse. — Ein drittes (II, No. 377) gehört dem Bauerntreiben an: ein Heuwagen, der beladen wird, Pferde und menschliche Gestalten daneben; dies Bild ist wiederum mit grosser Anmuth und Sorgfalt ausgeführt und besonders in den Pferden höchst meisterhaft. — Anders ist das vierte Gemälde Wouverman's (II, No. 379), die Belagerung einer niederländischen Stadt darstellend. Das Ganze ist ein aus den man-

nigfachsten Scenen zusammengesetztes Tableau: Verschiedene Schanzen, aus denen Bomben in die Stadt geworfen werden; andre Bomben, die zwischen die Belagerer schmettern, an einigen Orten, wo die Belagerten ausfallen, heftige Gefechte; Soldatenzüge in den Laufgräben, die nach diesen Orten zur Verstärkung eilen, Verwundete, die aus dem Kampfe zurückgetragen werden, u. s. w., u. s. w. Das Bild ist unterhaltend und belehrend, in Bezug auf den Gegenstand, den es darstellt; von malerischer Gesammtwirkung kann aber natürlich dabei nicht die Rede sein, auch ist die Behandlung des Einzelnen bei Weitem nicht von der Feinheit, wie in den vorgenannten Bildern.

Eine gewisse Nachahmung von Wouverman's Richtung zeigt das Bild eines späteren Künstlers, des Carl von Falens (II, No. 474); es ist eine sehr einfache Landschaft mit menschlichen Figuren und Thieren, unter denen besonders ein Pferd im Vorgrunde mit grosser Feinheit gemalt ist. — Auch gehört einer ähnlichen Richtung ein Bildchen von Jonkheer an (II, No. 481), in welchem eine Gruppe zierlich gemalter Hunde den Hauptgegenstand ausmacht.

Diesen Gemälden mag sodann noch ein seltnes Bild von Gottfried Schalcken (II, No. 336, mit seinem Namen bezeichnet) angereiht werden, einem Künstler, dessen Werke sonst unter den Leistungen des feineren Genrefaches (und zwar unter den späteren) mit Auszeichnung genannt werden. Das in Rede stehende Bild verbindet den Dämmer der nordischen Landschaft mit einer mehr glänzenden Behandlung des Vorgrundes auf eine ungemein ansprechende Weise. Es ist eine stille holländische Kanal-Gegend; ein Knabe sitzt vorn, ruhig angelnd, unter einem alten Weidenbaume; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf die sich Schmetterlinge niedergelassen haben. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber.

Endlich sind den Gemälden dieser Richtung, als eine besondere Gattung, noch diejenigen Darstellungen anzureihen, welche die Scenen des soldatischen Verkehrs im Freien also Schlacht- und Lagerscenen, enthalten. Zu diesen ist zunächst das so eben bereits genannte Gemälde von Ph. Wouverman (II, No. 379) zu zählen. Sodann das eigenthümliche Bild eines gewissen D. Cietener (II, No. 244, mit dem Namen und der Jahrz. 1630), welches den Niederblick auf eine weite holländische Ebene, mit grauen Flussarmen und Morästen, eine Stadt und die Thurmspitzen andrer Orte in der Ferne, Belagerungsschanzen u. dergl. enthält. Im Vorgrunde präsentiren sich die Figuren des Generalstabes und andrer Soldaten, ziemlich steifleinene Herren, unter denen sich jedoch einige jüngere Offiziere und Pagen durch liebenswürdige Naivetät der Auffassung auszeichnen. Der Farbenton in der, sehr monoton grünen Landschaft erinnert noch an die älteren Landschaftsmaler von Brabant.

Unter den eigentlichen Schlachtenmalern, deren Blüthe um die Mitte und mehr noch in die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, ist zunächst der schon oben (S. 276) genannte Franzose Bourguignon zu zählen. Eine Reiterschlacht von seiner Hand (I, No. 455) zeigt ein wildes Gedränge und ist, der Behandlungsweise der italienischen Schlachtenmaler verwandt, nicht ohne Effekt, aber mit einer etwas wüsten Handfertigkeit gemalt. — Interessanter ist ein Schlachtbild von Anton Palamedess (II, No. 342, mit dem Namen und der Jahrz. 1680), ein Kampf zwischen Cavalleristen und Infanteristen. Die letzteren stechen mit ihren langen Lanzen ergötzlich auf die Reiter los; der Offizier von diesen scheint so eben mit gewaltiger Stimme zum Ausreissen zu kommandiren. Das Bild ist geistreich und derb hingeworfen, der bunte Vorgang löst sich den Augen des Beschauers ohne Verwirrung. — Leicht und lebendig, wenngleich nicht sonderlich geistreich ist ein Kampf zwischen kaiserlicher und türkischer Reiterei von P. Stoop (II, No. 384, mit dem Namen und der Jahrz. 1651): die ersteren

scheinen aus der belagerten Festung einen Ausfall gemacht zu haben und tapfere Gegenwehr zu finden. — Ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 480, ebenfalls mit dem Namen), einen Türken vorstellend, der durch eine Höhle zu flüchten scheint, ist von kräftiger, lebendiger Wirkung. — Ein Reiterscharmützel zwischen reichgekleideten Orientalen von P. Verbeeck (II, No. 482, mit dem Namen), ist im Einzelnen mit Feinheit ausgeführt, doch ziemlich hart und ebenfalls nicht sonderlich geistreich.

Sodann ist hier ein Gemälde des Schlachtenmalers A. Franz van der Meulen (II, No. 412) einzureihen. Dies stellt, als weitgebreitetes, fein ausgeführtes Tableau, das Schloss von Versailles und im Vorgrunde eine glänzende Cavalcade, den König Ludwig XIV. mit seinem Hofstaate, dar. Die Figuren sind, wenn auch etwas steif, so doch ebenfalls mit grosser Feinheit behandelt.

Verschiedene Lagerscenen reihen sich diesen Darstellungen an. Eine der bedeutenderen, von H. Verschuring (II, No. 385, mit dem Namen und der Jahrz. 1674) stellt das bunte Treiben, welches sich ausserhalb einer Festung um einige Marketenderzelte bewegt, dar; es scheint so eben zum Aufbruch geblasen zu werden. Die landschaftliche Stimmung ist die eines gemach dunkelnden Abends, die sich in kraftvollen, tiefen Farbentönen ankündigt. — Minder bedeutend ist ein Bild von Peter v. Bloemen, genannt Standaart (II, No. 470, mit der Namens-Chiffre); hier ist der Verkehr des Lagers mehr in einer einfach portraitmässigen, derben Weise vorgeführt. — Zwei bemerkenswerthe Bilder sind von dem Augsburger Georg Philipp Rugendas, dessen Blüthe bereits in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts fällt, gemalt. Das eine derselben (II, No. 472) stellt die Belustigungen des Lagers dar, ein wüstes, wildes Treiben, das mit derber Energie, wenn auch ohne grossartigere Haltung des Ganzen, behandelt ist. — In dem andern (II, No. 469, mit der Namens-Chiffre) sieht man die Belagerung einer festen Stadt, im Vorgrunde Verwundete und Sterbende, die aus dem Kampfe herbeigetragen werden

Diese Scenen sind mit ergreifendem Leben, in einer ernsten, kraftvollen Stimmung der Farbe, dargestellt; die Ferne dagegen ist schwächer und ohne ein eigentlich landschaftliches Gefühl. — Ein Bild von Johann van Huchtenburgh (II, No. 471, mit dem Namen), führt die Plünderung eines Dorfes und die Rache, welche die Sieger an den Besiegten nehmen, vor. Es ist ein scheusslich grauenhaftes Bild, um so ergreifender, als das Bestialische in den Köpfen der Peiniger mit furchtbarer Wahrheit ausgedrückt ist. —

Ein zweites Bild des zuletztgenannten Künstlers (II, No. 478, ebenfalls mit dem Namen), enthält, in einer bewaldeten Landschaft, die Scenen einer Parforce-Jagd. Die feine Behandlung, die kühle, frische Stimmung der Landschaft, das vorzügliche Leben in der Staffage geben dem Bilde ein namhaftes Verdienst. — Von August Querfurt, einem Schüler von G. Ph. Rugendas, ist ebenfalls eine Jagd-Landschaft vorhanden (II, No. 473, mit der Namens-Chiffre). Durch das Leben in den verschiedenen Figuren, die von der Anhöhe des Vorgrundes in die Ferne hinabeilen, sowie durch die feine elegante Ausführung, ist auch dies Bild von ansprechender Wirkung.

---

### 6. Seemalerei.

Der im Obigen (S. 271. ff.) besprochenen holländischen Landschaftschule ist, als ein besondres Fach der holländischen Kunst, das der Seemalerei zur Seite zu stellen; die lokalen Verhältnisse mussten es von selbst mit sich bringen, dass auch dies Fach mit bedeutendster Vorliebe ausgebildet wurde. Die Gallerie des Museums besitzt eine namhafte Reihe von Seebildern, sowohl von solchen, die mehr nur ein schlichtes Portrait wohlbekannter Zustände enthalten, als auch von andren, die mit tieferer Poesie das bewegte Leben des Elementes darstellen.

Eins der frühsten unter ihnen, die Darstellung eines Seestrandes, ist von Adam Willarts gemalt (II, No. 239, mit dem Namen und der Jahrz. 1635). Die See ist leicht bewegt, der Strand von bäurischem Gesindel belebt; eine Reihe von Schiffen liegt unfern vor Anker. Die Auffassung ist hier noch ziemlich nüchtern, der Vorgrund ohne Kraft.

Mehrere gehören der Zeit um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts an. So ein Seebild von Simon de Vlieger (II, No. 380), mit raschen, kurz gehenden Wellen, leicht gemalt, aber von guter Wirkung. — Ein andres von H. van Antem (II, No. 386, mit dem Namen), minder bedeutend als das eben genannte. — Ein grosses Gemälde von Andreas Smit (II, No. 352, mit dem Namen), ungemein kräftig gemalt und von kühlem Lufttone. Hier ist die See von mannigfachen Schiffen belebt; Regenwolken ziehen am Himmel empor und die mächtigen Wellen beginnen ungefüg ihren schwerfälligen Tanz.

Die Blüthe der vorzüglichsten Seemaler fällt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der berühmteste unter diesen ist Ludolf Backhuisen, von dessen Hand drei Gemälde in der Gallerie vorhanden sind. Das eine von diesen, (II, No. 382), ein Gemälde von sehr bedeutender Dimension, stellt, am Eingange eines Hafens, einen schweren Seesturm dar. Ein grosses Schiff, sich bäumend zwischen den mächtigen Wellen, ist so eben in den Hafen hineingeschleudert, ein andres ist im Begriffe zu scheitern; Menschen retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten; Bergen gleich stürzen sich die Wellen an das Ufer. Das aufgeregte Element ist mit ungemeiner Meisterschaft und Energie dargestellt; doch ist der Maassstab für das Kolossale dem Gefühle des Beschauers vielleicht nicht unmittelbar genug dargelegt, so dass er das Erhabene der Darstellung wenigstens erst bei längerer Betrachtung mit voller Lebhaftigkeit empfindet. — Das zweite Bild (II, No. 356, *a*) stellt ebenfalls eine stürmende See am Eingange eines Hafens dar. Hier concentrirt sich das Ganze mehr und der Eindruck des Bildes ist noch mächtiger, un-

mittelbarer ergreifend. Das Wasser ist ganz vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht. Die Wolken, vom Winde geballt, jagen hastig vorüber. Ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben. Nur der Hintergrund des Bildes, besonders der Wartthurm auf der gegenüberstehenden Seite des Hafens, ist minder befriedigend und etwas trocken gemalt. — Das dritte Bild von Backhuisen (II, No. 387, mit der Namens-Chiffre und der Jahrz. 1664) ist, abweichend, von sehr zierlichem, klarem Eindrucke: eine leicht bewegte See, auf der grössere und kleinere Schiffe hintanzen; ein feines, etwas vornehm gehaltenes Kabinetstück, doch auf keine Weise minder naturwahr als die vorigen.

Von einem zweiten, sehr berühmten Seemaler, dem Wilhelm van de Velde, besitzt die Gallerie wiederum ein vorzügliches Stück (II, No. 382, *a*). Es ist eine offene, flache See, von leichtem, frischem Winde bewegt, so dass die Wellen in ebenmässigen Linien laufen und kurz überschlagen. Eine Reihe stattlicher Schiffe, mit prächtig dekorirten Hintertheilen, segelt hintereinander in die Tiefe des Bildes hinein. Der Himmel ist mit leichten Wolken bedeckt. Eine kühle, klare Stimmung breitet sich über das Ganze hin, und die etwas strenge Behandlungsweise erscheint solcher Auffassung angemessen.

Als ein Meister, der auch in diesem Fache durchaus seinen Rang neben den beiden ebengenannten behauptet, erscheint sodann der Landschaftsmaler Jacob Ruisdael. (Vergl. oben S. 272). Auf dem Seebilde, welches die Gallerie, als ein seltnes Beispiel, von seiner Hand besitzt (II, No. 353), erblickt man das Meer keck und leidenschaftlich bewegt; die Wellen gehen kurz, aber heftig und sprützen weissen Schaum in die Luft; leichte Segel fliegen darüber hin. Am Himmel ziehen schwere Regenwolken empor, und zwischendurch fallen spielende Sonnenlichter auf die Flut. Das Wasser, besonders im Vorgrunde, ist tief dunkel, doch von durchsichtigster Klarheit.

Andre Gemälde von Künstlern eines zweiten Ranges reihen sich, als derselben Zeit angehörig, den genannten an. Eigenthümlich ansprechend ist ein Bild von Joh. van de Capelle (II, No. 391), eine Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten; die klare Fläche des Wassers, in welcher der Glanz des Himmels und die dunkleren Gestalten der Schiffe sich widerspiegeln, giebt dem Bilde, obgleich es in der Ausführung eben nicht von vorzüglicher Bedeutung ist, eine fast magische Wirkung. — Minder bedeutend ist ein Bild von Peter van Beek (II, No. 390, mit der Namensbezeichnung), auf dem zwei stattlich vornehme Kriegsschiffe dargestellt sind. — So ist auch ein Bild von L. D. Koning (II, No. 381, mit dem Namen) ohne sonderlich eigenthümliche Vorzüge. — Ein Bild von O. de Vry (II, No. 367, mit dem Namen und der Jahrz. 1665) ist nur grau in grau gemalt; es enthält wiederum zwei grosse, mit Sorgfalt dargestellte Prachtschiffe.

Einige Seebilder, welche der Zeit um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts angehören, sind, wennschon ohne sonderlichen Aufwand eines tieferen Gefühles gemalt, so doch als einfache Portraitdarstellungen beachtenswerth. Das eine derselben, von Abraham Stork (II, No. 309, mit dem Namen) stellt eine Seeschlacht dar; auch hier ist es wiederum der mächtige Bau der Schiffe, der Brand in dem einen, das Sinken eines andren, was das Interesse des Beschauers weckt, während eine eigentlich malerische Gesammtwirkung fehlt. — So ist auch ein Bild von Michael Maddersteg (II, No. 310) durch die Abbildung brillanter Schiffsformen interessant. — Ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 314), einen Wallfischfang darstellend, wirkt durch ziemlich krä..ige Haltung.

### 7. Architekturmalerei.

Eine kleine Reihe von Bildern gehört dem Fache der Architekturmalerei an, in welcher die niederländischen Künstler uns getreue Abbildungen ihrer Baulichkeiten, insgemein mit den Scenen des Verkehres, der dieselben zu erfüllen pflegte, hinterlassen haben.

Als die frühesten unter den vorhandenen sind die Gemälde von J. Bartholomäus van Bassen zu nennen. Das eine derselben (II, No. 187, mit dem Namen und der Jahrz. 1624) stellt das Innere einer Kirche, einen Prachtbau aus den Zeiten der ersten Anwendung des italienischen Baustyles im Norden, dar. Das reiche Linienspiel der mannigfach bunten Constructionen bildet das Haupt-Interesse dieser Darstellung, während das anziehendere Element der Licht- und Luftwirkung noch wenig beachtet ist. Die feine lebendige Staffage einer solennen Procession ist von der Hand Franz Frank des jüngeren gemalt. — Ein zweites Bild von J. B. van Bassen (II, No. 263) führt den Beschauer in die altväterische Pracht eines vornehmen holländischen Zimmers ein, in welchem die Bewohner desselben sich in zierlicher Steifheit bewegen. — Ein Gemälde von Blieck (II, No. 240, mit dem Namen und der Jahrz. 1653) stellt ebenfalls das Innere einer Kirche, in mächtig römischen Bauformen ausgeführt, dar; die Kirche ist dunkel; ein brennender Kronleuchter, der in der Mitte hängt, lässt die einzelnen Theile des Baues in grösserer oder geringerer Schärfe aus dem Dunkel hervorspringen. — Ein Bild von D. van Deelen (II, No. 293, mit dem Namen und der Jahrz. 1647) zeigt ein Schlossportal, eine prächtig italienische Säulenarchitektur.

Die vorgenannten Gemälde bestehen sämmtlich aus, zwar sauberen, doch im Uebrigen sehr einfach gehaltenen Darstellungen, ohne dass in ihnen auf eine bedeutendere malerische Wirkung hingearbeitet wäre. Im Gegensatz gegen jene tritt eine Wirkung solcher Art in einem Bilde von H. van Steenwyck d. j. (II, No. 222, mit dem Namen und der Jahrz. 1642) hervor. Es ist die innere Ansicht eines

dunklen Gefängnisses, ein schwerer, aus mächtigen, weitgesprengten Hallen bestehender Bau. Im Vorgrunde sieht man Gefangene, die auf einen eisernen Rost gefesselt sind; auf einem Vorsprunge naht der Scherge mit entblösstem Schwert. Dieser leuchtet mit einer Fackel vorwärts, deren Licht, die nächsten Umgebungen erhellend, in unbestimmtem Scheine an den gewaltigen Massen hinschweift, so dass ihre Erscheinung eigenthümlich anregend auf die Phantasie des Beschauers wirkt.

Etwas jüngerer Zeit gehört ein Gemälde von Emmanuel de Witte an (II, No. 383, mit dem Namen und der Jahrz. 1667). Es ist wiederum das Innere einer Kirche, in den massigen Formen des späteren italienischen Baustyles, welche durch allerhand barocke Einbauten unterbrochen werden. Durch das Dunkel, welches die Hauptmassen des Gebäudes umfängt und durch die einfallenden scharfen Lichter ist diese Darstellung von lebhafter Wirkung; auch die Staffage spricht durch ihre lebendige Naivetät an. — Noch später, der Zeit um den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts angehörig, ist die innere Ansicht einer Kirche von Hols (II, No. 515, mit dem Namen), — ein Gebäude von sehr nüchternem Style und in der bildlichen Darstellung eben so nüchtern ausgeführt.

---

### 8. Thierstücke und Stilleben.

Im Fache der Thiermalerei zeigen sich bereits in der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts eigenthümlich bedeutende Erscheinungen. Der Leistungen von Roland Savery in diesem Fache, namentlich eines kleinen selbständigen Thierbildes (II, No. 196), ist bereits im Obigen (S. 266, f.) gedacht worden. — Eben so ist bereits mehrfach auf die Arbeiten von Franz Snyders hingedeutet, einem Künstler, der dieses Fach der Kunst mit einer eigenthümlich grossartigen Poesie durchzubilden wusste. Diese seine

Richtung zeigt sich vornehmlich in einem Gemälde von bedeutender Dimension (II, No. 440), welches einen heftigen Kampf zwischen Bären und Jagdhunden darstellt und die lebensgrossen Figuren, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und Leidenschaft, in prächtiger Meisterhaftigkeit vorführt. — Aehnlich ist das noch grössere Bild einer Hirschjagd (II, No. 432), dazu die lebensgrossen Figuren von Rubens gemalt sind. (Vergl. oben S. 217). — Ein drittes Bild von Snyders (II, No. 458) stellt eine bunte Versammlung von Vögeln der verschiedensten Gattung dar, die naiver Weise einen Concertgesang, unter Direction der Eule, anstimmen.

Eine Reihe hieher gehöriger Gemälde enthält zierlich geordnete Gruppen getödteten Wildes, grösseren Theils aus allerlei wildem Geflügel bestehend. Eins der früheren unter diesen, ein tüchtiges Bild, ist von William Ferguson, einem Engländer, gemalt. (II, No. 445, mit dem Namen und der Jahrzahl 1610). — Ein zweites, sehr meisterliches, von C. Lilienbergh (II, No. 435, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1625). — Andre tüchtige Bilder: Von einem Ungenannten (II, No. 446); — von Evert van Aelst (II, No. 449); — und ein höchst treffliches Stück von Wilhelm van Aelst (II, No. 439, *a*, mit der Jahrzahl 1653), dies sowohl durch die schöne Harmonie in der Composition und der Färbung, wie durch die feine und schlichte Naturwahrheit vor Allen ausgezeichnet.

Ein grösseres Bild derselben Art (II, No. 395, *a*) ist von einem etwas jüngeren Künstler, Joh. Fyt, gemalt, auch dies durch die schöne, kräftige Harmonie des Ganzen höchst anziehend. — Ein zweites Bild desselben Künstlers (II, No. 441) stellt neben einer trefflichen Gruppe getödteten Wildes eine minder ansprechende Jagdnymphe dar. — Ein drittes Bild (II, No. 464), von bedeutender Dimension, zeigt ein Reh, welches von einer Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird, dies wiederum, ähnlich wie jene Bilder von Snyders, das thierische Leben in seiner wildesten Leidenschaftlichkeit vorführend.

Zwei kleinere Bilder von Carl Rutharts, der gleich Fyt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blühte, (II, No. 477 und 479) enthalten eine Hirsch- und eine Bärenjagd, beide fein, aber ebenfalls mit meisterlicher Lebendigkeit ausgeführt. — Neben diesen mag sodann das trefflich naturwahre Bild eines ruhenden Windhundes (II, No. 436, vermuthungsweise dem Ph. Wouverman zugeschrieben) angeführt werden.

Wiederum ein jüngerer Zeitgenoss der zuletzt Genannten war Joh. Weenix. Von ihm sieht man eine grosse Gruppe getödteten Geflügels (II, No. 438), — und ein zweites Bild mit verschiedenem lebenden Federvieh (II, No. 459), beide ebenfalls durch die vollkommenste Naturwahrheit ausgezeichnet. — In ähnlicher Naturwahrheit ist ein Gemälde von Peter Caulitz, einem Deutschen, im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts blühend, ausgeführt, (II, No. 466, mit dem Namen). Es ist eine Composition von eigenthümlich launigem Inhalt: ein grosser Hühnerhof, und als Hauptpersonen auf demselben ein Truthahn und ein Haushahn, die sich so eben über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen; breitbeinig vornehm schaut der Truthahn auf den andern nieder und dieser stolz geschroben zu jenem in die Höhe. Man möchte sagen, dass in dem Bild eine Satire auf den Adelstolz und den Bürgerstolz enthalten sei.

---

Den Thierbildern sind einige Küchenstücke anzureihen. Drei Bilder dieser Art, — eins von einem gewissen Lansaeck (II, No. 408, mit dem Namen), in einer genremässigen Auffassung, und zwei andre von einem unbekannten Meister (II, No. 405 und 409, mit der Jahreszahl 1645) — stellen aufgehängte geschlachtete Schweine und Ochsen, sammt andern umherliegenden Speisen und Küchengeräthen dar, und erfreuen, bei feiner Ausführung im kleinen Maassstabe, das Auge des Begehrungslustigen durch den saftigen Glanz

frischen Fleisches. — Zwei Bilder, eins von Alexander Adrieanssen (II, No. 448, mit dem Namen), und eins von Jacob Gillis (II, No. 447), enthalten verschiedene Gruppen vortrefflicher Kochfische in Lebensgrösse.

---

Ein besonderes Lieblingsfach der holländischen Meister besteht in den Frühstücksbildern, die mit gutem Geschmack angeordnet und mit behaglichster Sorgfalt, in den schimmernden Speisen, den Früchten, den prächtigen Tischgeräthen, ausgeführt zu sein pflegen. Die Gallerie besitzt einige vorzügliche Beispiele auch dieses Faches. Zwei Gemälde des eben genannten A. Adrieanssen (II, No. 442 und 443, beide mit dem Namen), und ein drittes, von einem unbekannten Meister (II, No. 437, mit der Jahreszahl 1648) sind von derber Frische, zugleich von einer ziemlich einfachen Haltung. — Ein Bild des ebenfalls schon genannten Wilh. van Aelst (II, No. 455, mit dem Namen und der Jahreszahl 1659), durch kunstreiche Gefässe und eine glänzende Perlmuttermuschel besonders reich geschmückt, zeichnet sich dagegen durch die feinste, vornehmste Behandlung aus. — Aehnlich ein Bild des etwas jüngeren Peter Nason (II, No. 454, mit dem Namen), welches gleichfalls mit der Darstellung eines brillanten Prunkgefässes versehen ist. — Ein Bild von Vigor van Heeda, der Zeit um den Schluss des 17. Jahrhunderts angehörig, (II, No. 444), ist bereits von etwas härterer Behandlung als die übrigen. — Diesen Arbeiten mag sodann noch ein Gemälde von Peter de Ring angereiht werden (II, No. 453, mit dem Namen und der Jahreszahl 1650), ein Stillleben, aus allerlei Geräthen, namentlich musikalischen Instrumenten, zusammengesetzt, die mit einfacher Naturwahrheit ausgeführt sind, ohne jedoch eine bedeutende malerische Wirkung hervorzubringen.

---

Endlich sind es die Blumen und Fruchtstücke, in welchen die holländische Kunst wiederum einen ihrer anmuthigsten, zugleich auch ihren letzten Triumph feiert.

Unter den Bildern dieser Gattung ist zunächst ein Bild von O. M. van Schrieck (II, No. 456, mit dem Namen) anzuführen, welches breite, an einem feuchten Orte wachsende Pflanzen, Schlangen, die unter ihnen kriechen und Schmetterlinge, von denen sie umflattert werden, darstellt. Es ist in einfacher Tüchtigkeit ausgeführt und gestattet einen anziehenden Blick in das geheime Treiben und Schaffen der Natur.

Als einer der ersten selbständigeren Blumenmaler, der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts angehörig, muss Daniel Seghers genannt werden. Von ihm sieht man zwei Gemälde (II, No. 454, *a*, und 462, beide mit dem Namen), — Blumengewinde darstellend, die um Relief-Sculpturen geschlungen sind. Die Blumen sind in einer mässigen, einfach harmonischen Weise zusammengestellt und durch ihre Natürlichkeit ansprechend. Die Malerei der Relief-Darstellungen ist von der Hand des Erasmus Quellinus. (Vergl. oben S. 225). — Glänzender und stattlicher ist ein kräftig gemaltes Gewinde von Blumen und Früchten, das, in ziemlich bedeutender Dimension, einen sauber gemeisselten Steinrahmen umgiebt, von Joh. David de Heem (II, No. 439, mit dem Namen und der Jahreszahl 1650). Die klare Ruhe der Anordnung bei der reichen Fülle des Ganzen, die reizvoll spielende und doch freie, frische Naturwahrheit, die zarte Harmonie in der Zusammenstellung des Einzelnen, geben diesem Stück sehr bedeutende und eigenthümliche Vorzüge. Dem Rahmen ist neuerdings ein Mittelbild eingefügt, eine liebliche Darstellung der h. Jungfrau mit dem Kinde, von C. Begas. — Dieser Arbeit de Heem's reiht sich ein Gemälde von Jacob Walscapele (II, No. 395, *b*, mit dem Namen) an, ein aus den mannigfachsten Früchten und Blumen zusammengesetztes Gehänge; die üppige Saftigkeit in den Früchten, die zarte Vollendung des Einzelnen, der heitre

Totaleffekt machen auch dies Bild zu einem der schönsten in seiner Art.

Einige treffliche Blumenstücke gehören dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an. Eins derselben ist von der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch gemalt (II, No. 456, *a*, mit dem Namen und der Jahreszahl 1705); es stellt ein reiches Bouquet der verschiedenartigsten Blumen, in einem Glasgefässe stehend, dar. Die Feinheit und Eleganz der Ausführung scheint hier ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben, doch ist die Gesammtwirkung nicht mehr von derselben befriedigenden Klarheit, wie bei den vorgenannten Bildern. — Aehnlich sind sodann zwei Blumenstücke von Joh. van Huysum (II, No. 451, mit der Jahreszahl 1722. und No. 457, beide mit dem Namen), das letztere jedoch bereits von ein wenig stumpferem Farbentone.

# IV. Spanische Kunst.

Eine kleine Reihe von Gemälden des Museums gehört der spanischen Kunst an. Die Betrachtung derselben ist den vorangehenden Abschnitten nicht eingereiht worden, da die spanische Malerei, wenn auch mehr oder weniger abhängig von den Schulen der italienischen und der niederländischen Kunst, doch ohne Rückwirkung auf diese (wie es z. B. in der französischen Malerei der Fall gewesen war) dasteht und zugleich von einer sehr eigenthümlichen Durchbildung Zeugniss giebt.

Ueber den Charakter der älteren spanischen Kunst besitzen wir nur sehr dürftige Nachrichten; die Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts (so wie diejenigen, welche auch noch im folgenden denselben Styl bewahren,) werden vorzugsweise mit den gleichzeitigen Leistungen deutscher Kunst verglichen. Zu diesen scheint ein kleines Gemälde des Museums zu gehören, welches eine Madonna mit dem Kinde darstellt und mit dem Namen Carillo bezeichnet ist, (III, No. 159). Leider aber ist das Bild, wie es scheint, so bedeutend übermalt, dass dadurch sogar die ursprüngliche mangelhafte Formenbildung (wohl um dieselbe zu verbessern) grossentheils verloren gegangen sein dürfte. Soviel sich aus dem Erhaltenen urtheilen läst, erinnert die Arbeit in

der That an Leistungen der deutschen Kunst, namentlich des mittleren Deutschlands, welche in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts entstanden sind; dabei aber kündigt sich in der Auffassung zugleich eine abweichende Eigenthümlichkeit an

Im Verlaufe des sechszehnten Jahrhunderts gehen die spanischen Künstler, ähnlich wie ihre Zeitgenossen in Deutschland und den Niederlanden, mit Eifer auf das Studium italienischer Kunst ein. Diese Richtung wird durch ein dem Pedro Campaña zugeschriebenes Gemälde bezeichnet (III, No. 83, *a*), welches wiederum die Darstellung einer Madonna mit dem Kinde enthält. Der Kopf der Madonna ist in eigenthümlich grossartigen, sehr edlen Formen gebildet, die grossen dunklen Augen, die sie auf das Kind niedersenkt, sind von merkwürdiger Wirkung, ihre Hände von zarter länglicher Form. Das Kind, nicht sonderlich schön in der Bildung und in der Haltung des Körpers, ist wenigstens in dem lebendigen Ausdrucke des Kopfes ansprechend. Im Allgemeinen bezeugt das Gemälde, wie es in der That bei den spanischen Meistern der in Rede stehenden Periode der Fall war, eine viel bedeutsamere Verarbeitung der italienischen Studien, als solche bei den gleichzeitigen Niederländern und Deutschen gefunden wird.

Als die eigentliche Blüthen-Periode der spanischen Kunst gilt das siebenzehnte Jahrhundert, und zwar vornehmlich die erste Hälfte und die Zeit um die Mitte desselben. Die Hauptrichtung der Malerei ist hier in einem ähnlichen Verhältniss zu fassen, wie die der gleichzeitigen Schule von Brabant, indem auch hier, auf dem Grunde italienischer Studien, ein freier, durch die nationelle Eigenthümlichkeit begründeter Naturalismus hervortritt; nur ist hinzuzufügen, dass nicht bloss die Schulen Italiens (namentlich die von Venedig) sondern in einem gewissen Maasse zugleich die brabantische Schule (Rubens und auch van Dyck) einen namhaften Einfluss auf die in Rede stehende Entwickelung der spanischen Kunst ausübten. Das eben Gesagte gilt vorzugsweise von der berühmtesten Schule des Landes, der von

Sevilla, welcher sich als nächstbedeutende die Schulen von Madrid und von Valencia anschliessen.

Einige Gemälde des Museums dürften als vorzüglich werthvolle Beispiele der schönen Entwickelung der Schule von Sevilla gelten. Zunächst ein grosses Bild (I, No. 403, *b*), welches dem Francisco Zurbaran, dessen Blüthe gegen die Mitte des Jahrhunderts fällt, zugeschrieben ist: der Erlöser, in gebückter Stellung an den Marterblock gefesselt. Zurbaran wird gewöhnlich mit dem Titel des spanischen Caravaggio bezeichnet; der hiedurch angedeuteten Richtung entspricht auch in dem genannten Bilde die Darstellung einer, zwar nicht unwürdigen, doch mehr gemeinen als edlen Natur und die dunkle gewaltsame Schattenwirkung. Dabei aber hat die ganze Farbenstimmung einen eigenthümlichen, fast düsteren Reiz, der wiederum eine künstlerische Richtung, die sich über die Sphäre gewöhnlicher Natürlichkeit erhebt, erkennen lässt (der zugleich aber auch mehr auf die Schule von Valencia hinüberzudeuten scheint).

Sodann zwei Gemälde des etwas jüngeren B. Esteban Murillo (1618 — 1682). Das eine derselben (I, No. 403, *a*), ein Bild von bedeutender Dimension, welches bis zu den Zeiten Napoleons im Alcaçar von Sevilla aufbewahrt wurde, stellt den heiligen Antonius von Padua dar, kniend, und in seinen Armen das Christuskind, das in einer Wolkenglorie sich zu ihm niedergesenkt hat. In der Gestalt des heiligen Mönches zeigt sich die grosse Kunst des Meisters in ihrer schönsten Entfaltung; es ist die vollkommenste Naturlebendigkeit in dieser Figur, und zugleich eine feine, individualisirende Beobachtung des mönchischen Charakters, eine Anmuth in dem Ausdrucke schwärmerischer Devotion, die das Interesse des Beschauers im höchsten Maasse fesselt. Das Christuskind ist mit ungemein zarter Färbung gemalt. Das Phantastische, Visionäre in den Wolken und in der Landschaft, in welche man unter diesen hinausblickt, ist von einer nicht minder frappanten Wirkung. Nur die Engelknaben, die auf den Wolken schweben, scheinen, wenn auch mit Absicht, so doch in allzu hohem Grade vernachlässigt. —

Nicht minder vorzüglich ist das zweite Gemälde Murillo's (I, No. 403, *c*), das Brustbild eines Kardinals, der behaglich in einem prächtigen Lehnstuhle sitzt, indem er die Arme auf den beiden Lehnen desselben ausruhen lässt. Die sprechende Lebendigkeit des Kopfes, in dessen Zügen sich, ohne einen sonderlichen Ausdruck geistiger Tiefe, eine deutliche Neigung zu den Freuden und Genüssen des Lebens zu erkennen giebt, die feinen, zierlich geformten Hände, der blühende, warme Ton in der Färbung des Nackten, die meisterliche Freiheit der Ausführung machen dies Portrait zu einem der anziehendsten Bildnisse, die sich in der Gallerie vorfinden. Auch ist der Besitz desselben um so werthvoller, als überhaupt von Murillo nicht häufig Portraitbilder gemalt worden sind.

Der Schule von Madrid gehört ein Gemälde van Juan Careño de Miranda an (I, No. 403, *d*, mit dem Namen und der Jahreszahl 1673). Es ist das Portrait Karls II., Königes von Spanien, im Knabenalter und in ganzer Figur, das Gesicht in feiner, zarter Färbung gemalt, das Ganze mit Meisterschaft ausgeführt, ohne jedoch ein lebhafteres Interesse des Beschauers zu erwecken. Careño bildete sich unter Einfluss des berühmten Velasquez, dessen Richtung dies Gemälde, wenn auch nur in den allgemeineren technischen Bezügen, zu repräsentiren geeignet ist.

Diesen Bildern reiht sich ein Gemälde an (I, No. 440), welches seiner Auffassung und Behandlung nach ebenfalls das Werk eines spanischen Künstlers zu sein scheint. Es stellt drei weibliche allegorische Gestalten, Glaube, Liebe und Hoffnung bezeichnend, dar, ist jedoch nicht von einer tieferen künstlerischen Bedeutung. — Auch ist an dieser Stelle noch einmal des bereits oben (S. 138) besprochenen Ribera (Spagnoletto) zu gedenken, dessen Leistungen zwar zumeist denen der italienischen Naturalisten zuzuzählen sind, in denen man indess mehrfach noch die künstlerische Richtung seiner ursprünglichen Heimath (er erhielt seine erste Bildung in der Schule von Valencia) erkennen kann. So scheint sich z. B. eine gewisse, dieser Schule ei-

genthümliche Farbenstimmung in dem früher genannten Gemälde seiner Hand, welches das Marterthum des h. Bartholomäus vorstellt, (I, No. 409) auszusprechen.

Endlich ist noch ein Gemälde eines spanischen Künstlers, des Henrique de la Marinas, (II, No. 499) anzuführen, der sich um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in Rom aufhielt und dessen Arbeiten sich vorzugsweise den Leistungen der Niederländer, die zu jener Zeit in Italien thätig waren, anschliessen. Es ist die Darstellung eines Seehafens, an dessen Seite sich die Säulenhallen eines grossen Prachtgebäudes erheben; die Behandlung indess ist ziemlich nüchtern, ohne eine bedeutendere landschaftliche Wirkung hervorzubringen.

# Verzeichnisse.

## I. Verzeichniss der Künstler-Namen.

(Es sind hier die sämmtlichen, im Texte besprochenen Künstler aufgeführt, ohne diejenigen auszuschliessen, von denen gegenwärtig keine Gemälde vorhanden sind.)

---

### A.


| | Seite |
|---|---|
| Adriaenssen, Alexand. | 299 |
| Aelst, Evert van | 297 |
| Aelst, Wilh. van | 297, 299 |
| Aertzen, Peter | 206 |
| Albano, Francesco | 134 |
| Albertinelli, Mariotto | 94 |
| Aldegrever, Heinrich | 176 |
| Alemanno, Giov. | 25 |
| Allori, Alessandro | 109 |
| Altdorfer, Albrecht | 176 |
| Amberger, Christoph | 185 |
| Antem, H. van | 292 |
| Antonello da Messina | 52 |
| Aspertini, Amico | 73 |
| Asselyn, Joh. | 284 |
| Assissi, Tiberio d' | 63 |
| Avercamp, H. van | 271 |


### B.


| | Seite |
|---|---|
| Bacchiacca, s. Ubertini | |
| Backhuisen, Ludolph | 292 |
| Bagnacavallo | 104 |
| Baldovinetti, Alessio | 36 |
| Balen, H. van | 264 |
| Barna | 17 |
| Bartolo, Domenico di | 19 |
| - - Taddeo di | 18 |
| Bartolommeo, Fra | 93 |
| Basaiti, Marco | 57 |
| Bassano, Francesco | 124 |
| - - Jacopo | 117, 123 |
| - - Leandro | 117 |
| Bassen, Barth. van | 295 |
| Batoni, Pompeo | 141 |
| Beccafumi, Domenico | 88 |
| Beck, Peter van | 294 |
| Bega, Cornelius | 252 |
| Begyn, Abr. | 285 |
| Beham, Barthol. | 177 |
| Bellini, Gentile | 53 |
| - - Giovanni | 3, 53 |
| Beltraffio Gio. Ant. | 85 |
| Benvenuti, Giambat. | 106 |
| Berchem, Nicolas | 237, 283 |
| Bicci, Neri de' | 34 |
| Bissolo, Francesco | 56 |
| Bizamanus, Angelus | 3 |
| Bles, Herri de | 191, 198 |
| Blieck | 295 |
| Bloemaert, Abraham | 207 |
| Bloemen, J. F. van | 278 |
| - - Peter van | 290 |
| Blondeel, Lancelot | 189 |
| Bol, Ferdinand | 232 |
| Bonifazio | 116 |

| | Seite |
|---|---|
| Bonvicino, Allessandro | 120 |
| Bordone, Paris | 119 |
| Borgognone, Ambrogio | 78 |
| Bosch, Hieron. | 194, 207 |
| Both, Andreas | 277 |
| - - Johann | 277 |
| Botticelli, Sandro | 31 |
| Boudewyns, Franz | 207 |
| Boulogne, Louis, d. j. | 242 |
| Bourguignon, s. Courtois | |
| Bout, Peter | 270 |
| Brakenburg, R. | 253 |
| Bramantino, s. Suardi. | |
| Breda, P. van | 285 |
| Breenberg, Barthol. | 282 |
| Brescianino, Andrea del | 89 |
| Breughel, Joh. | 263 |
| - - Peter, d. ä. | 246 |
| - - Peter, d. j. | 247 |
| Brll, Paul | 267 |
| Bronzino, s. Allori. | |
| Bronwer, Adrian | 252 |
| Brügge, Rogier van | 161 |
| Brun, Charles le | 239 |
| Bruyn, Barthol. de | 186 |
| Bugiardini, Giuliano | 93 |
| Bundelen, W. V. | 266 |
| Buonarotti, Michelangelo, | 97 |


## C.


| | |
|---|---|
| Caliari, Carlo | 123 |
| - Paolo | 122 |
| Cambiaso, Luca | 93 |
| Campaña, Pedro | 303 |
| Campino, Gio. del | 236 |
| Canaletto, Antonio | 125 |
| Capelle, Joh. van de | 294 |
| Caracci, Annibale | 129 |
| - Lodovico | 128 |
| Caravaggio, Michelang.da, | 136 |
| Careño, Juan | 305 |
| Cariani, Gio. | 117 |
| Carillo | 302 |
| Carpaccio, Vittore | 58 |
| Castagno, Andrea del | 39 |
| Catena, Vincenzio | 55 |
| Caulitz, Peter | 298 |
| Cerquozzi, Michelang. | 139 |
| Cesa, Matteo | 50 |
| Christophsen, Peter | 159 |
| Cietener, D. | 289 |
| Cignani, Carlo | 134 |
| Cima da Conegl., Giambat. | 54 |
| Cimabue | 5, 6 |
| Claesson, Aertgen | 195 |
| Clouet, Fr. | 193 |
| Cocxie, Michael | 149 |
| Coda, Bartol. | 110 |
| Conca, Sebast. | 140 |
| Contarino, Gio. | 125 |
| Conti, Bernardino de | 81 |
| Coques, Gonzales | 211 |
| Cordelle Agi, Andr. | 55 |
| Coreggio | 47, 90 |
| Cortona, P. Berettini da | 140 |
| Cosimo, Pier di | 41 |
| Costa, Lorenzo | 73 |
| Courtois, Jacques | 276, 289 |
| Cranach, Lucas, d. ä. | 177 |
| - Lucas, d. j. | 181 |
| Crayer, Caspar de | 220 |
| Credi, Lorenzo di | 43 |
| Crespi, Cerano | 128 |
| - Daniele | — |
| Crevalcore, Ant. da | 50 |
| Crivelli, Carlo | 26, 49 |
| Culmbach, Hans von | 175 |


## D.


| | |
|---|---|
| Decker, F. | 253 |
| Deelen, D. van | 295 |
| Denner, Balthasar | 245 |
| Diepenbeck, Abr. van | 219 |
| Dietrich, Chr. W. E. | 245 |
| Does, S. van der | 285 |
| Dolci, Carlo | 135 |
| Domenichino | 130 |
| Dou, Adone | 107 |

Seite

Dossi, Dosso 106
Dow, Gerhard 257
Droogsloot, J. G. 253
Duc, Jean le 254
Duccio 5, 6
Dürer, Albrecht 174
Dyck, Anton van 220
- Philipp van 260

## E.

Eeckhout, G. van den 230
Elzheimer, Adam 205
Engelbrechtsen, Cornel. 194
Everdingen, Aldert van 273
Eyck, Hubert van 147
- Johann van 147, 156

## F.

Fabriano, s. Gentile.
Falens, Carl van 288
Farinato, Paolo 122
Fasolo, Bernardino 87
Ferguson, William 297
Ferrari, Gaudenzio 82
Fiesole, Fra Gio. da 20
Figino, Ambrogio 84
Flinck, Govart. 230
Flore (Fiore), Jac. de 26
Floris, Franz 200
Fogolino, Marcello 61
Fontana, Lavinia 110
- Prospero —
Fouquiers, Jacob 264
Francia, Francesco 70
- Giacomo 72
- Giulio 73
Franciabigio, Marcant. 96
Franck, Ambros. 203
- Franz, d. ä. —
- Franz, d. j. 295
Franco, Batista 61, 118
Fyt, Joh. 297

## G.

Seite

Gaddi, Angiolo 11
- Taddeo 10
Gaesbeck, A. van 259
Garbo, Raffaellin del 44
Garofalo 105
Gelée, s. Lorrain.
Gentile da Fabriano 24
Ghirlandajo, Benedetto 37
- Davide —
- Domenico 36
- Ridolfo 97
Giannicola 63
Gillis, Jacob 299
Giolfino, Nic. 121
Giordano, Luca 140
Giorgione 111
Giotto 8
Glauber, Joh. 278
Gobbo, il, da' frutti 133
Goes, Hugo van der 157
Goltzius, Heinrich 196
Goyen, Joh. van 271
Gozzoli, Benozzo 35
Granacci, Francesco 38
Grasdorp, J. 260
Grien, Hans Baldung 182
Grieffier, Joh. 280
Grimaldi, Gio. Fr. 133
Gritto (eigentl. Alegritto) 23
Guercino 132
Gyzens, Peter 264

## H.

Hackert, Joh. 279
Hagen, Joh. van 286
Harlem, Corn. van 208
Heeda, Vigor van 299
Heem, David de 300
Helst, Barth. van der 212
Hemling, Hans 161, 162
Hemskerk, Martin 193
Herp, G. van 249

| | Seite |
|---|---|
| Hobbema, Minderhout | 273 |
| Holbein, Hans, d. ä. | 173 |
| – Hans, d. j. | 182 |
| Hols | 296 |
| Hondekoeter, Gisbert | 267 |
| Honthorst, Gerhard | 234 |
| – Wilhelm | 225 |
| Horst, G. | 231 |
| Hoyer, David | 244 |
| Huchtenburgh, Jacob van | 278 |
| – Joh. van | 291 |
| Huiis | 206 |
| Huysman, Cornel. | 278 |
| Huysum, Joh. van | 301 |

## I.

| | |
|---|---|
| Imola, Innocenzio da | 103 |
| Ingannati, P. degl' | 56 |
| Ingegno, s. Luigi. | |
| Isaac, Peter | 211 |

## J.

| | |
|---|---|
| Janet, s. Clouet. | |
| Jansens, Abraham | 225 |
| Jardin, Carl du | 285 |
| Jarenus | 172 |
| Jonkheer | 288 |
| Jordaens, Hans | 206 |
| – – Jacob | 217, 219 |

## K.

| | |
|---|---|
| Kauffmann, Angelika | 245 |
| Key, Adrian | 210 |
| Keyser, Theod. de | 211 |
| Koning, L. de | 294 |
| – – Salomon | 233 |
| Kupetzky, Joh. | 244 |

## L.

| | |
|---|---|
| Laeck, R. van | 282 |
| Lairesse, Gerard | 242 |
| Lancret, Nicolas | 241 |
| Lanfranco, Giovanni | 133 |
| Lanino, Bernardino | 83 |
| Lansaeck | 298 |
| Lastmann, Peter | 205, 269 |
| Leyden, Lucas von | 195 |
| Liberale | 48 |
| Liberi, Pietro | 125 |
| Licinio, Bernardino | 119 |
| Lievensz, Joh. | 233, 271 |
| Lilienbergh, C. | 297 |
| Lingelbach, Johann | 284 |
| Lippi, Filippino | 32 |
| Lippi, Fra Filippo | 29 |
| Lombard, Lambert | 200 |
| Longhi, Luca | 110 |
| Looten, Joh. | 274 |
| Lorenzo, Ambrogio di | 16 |
| Lorenzo Camald., Don | 23 |
| Lorrain, Claude | 276 |
| Lotto, Lorenzo | 113 |
| Luigi, Andrea di | 63 |
| Luini, Aurelio | 87 |
| – – Bernardino | 87 |
| Luzzo, Lorenzo | 116 |
| Lys, Joh. van der | 283 |

## M.

| | |
|---|---|
| Mabuse, Johann | 188, 198 |
| Maddersteg, Michael | 294 |
| Mainardi, Bastiano | 38 |
| Mander, Karl van, d. j. | 211 |
| Mansueti, Gio. | 58 |
| Mantegna, Andrea | 46 |
| Manuel, Niclaus | 184 |
| Maras, Pertus | 50 |
| Maratta, Carlo | 134 |
| Marchesi, Girol. | 105 |
| Marcone, Marco | 56 |
| Marinus, Henr. de las | 306 |
| Martino, Simone di | 16 |
| Masaccio | 28 |
| Masolino | 14 |
| Matsys, Cornel. | 192 |
| Matteo da Siena | 19 |

| | Seite |
|---|---|
| Maturino | 103 |
| Mazzolino, Lodovico | 74 |
| Mazzuola, Filippo | 79 |
| - - Girol. | 92 |
| Meckenen, Israel von | 169 |
| Meer, Joh. van der, d. j. | 285 |
| Meeren, Gerh. van der | 157 |
| Meert, Peter | 211 |
| Melem, Hans von | 171 |
| Melzi, Francesco | 86 |
| Memling, s. Hemling | |
| Memmi, Lippo | 16 |
| Menga, A. Raphael | 245 |
| Messina, s. Antonello. | |
| Messys, Johann | 189 |
| - - Quintin | 188 |
| Metsu, Gabriel | 256 |
| Meulen, Franz van der | 290 |
| Meyering, Albrecht | 279 |
| Miel, Joh. | 284 |
| Mierevelt, Michael | 211 |
| Mieris, Franz | 258 |
| - - Wilhelm | 260 |
| Mignard, Nicolas | 242 |
| - - Pierre | 241 |
| Mirou, Anton | 265 |
| Mol, Peter van | 220 |
| Molenaer, Corn. | 267 |
| - - Jan | 253 |
| Momper, Jud. de | 266 |
| Monfort, Anton van | 201 |
| Montagna, Bartol. | 59 |
| Mooyaert, Chr. Ludw. | 236 |
| Morecize, Paul | 211 |
| Moretto, s. Bonvicino. | |
| Moro, Anton | 192 |
| Morone, Francesco | 59 |
| Moroni, Giambat. | 118 |
| Moucheron, Isaac | 279 |
| Moyaert, Nicolas | 233 |
| Murillo, B. Esteban | 304 |
| Myn, Gerh. van der | 244 |

## N.

| | |
|---|---|
| Nason, Peter | 299 |
| Neer, Eglon van der | 243 |
| Nelli, Plautilla | 95 |
| Netscher, Caspar | 258 |
| - - Constantin | 260 |
| Neuchatel | 193 |
| Nieuland, A. van | 206 |
| Nuzil, Allegretto | 24 |

## O.

| | |
|---|---|
| Oggiono, Marco d' | 87 |
| Olmo, Gio. Paolo l' | 117 |
| Onofrio, Cresc. di | 133 |
| Orcagna, Andrea | 13 |
| Orley, Bernh. van, 190, | 198 |
| Orsi, Lelio | 92 |
| Ostade, Adrian van | 252 |

## P.

| | |
|---|---|
| Palamedes, A. G. 213, | 254, 289 |
| Palma, Jacopo, il v. | 60 |
| Palmezzano, Marco | 76 |
| Panetti, Domenico | 70 |
| Pape, A. de | 260 |
| Parmigianino | 92 |
| Patenier, Joachim | 190 |
| Pennachi, Pier M | 56 |
| Pens, Georg | 174 |
| Perugino, Pietro | 82 |
| Pesello | 39 |
| Pietro, Lorenzo di | 19 |
| - - Nicola di | 13 |
| - - Sano di | 19 |
| Pinturicchio | 64 |
| Piombo, Sebast. del 98, | 112 |
| Pistoja, Leonardo da | 90 |
| Poelenburg, Corn. 205, | 282 |
| Pollajuolo, Antonio | 40 |
| Pontormo, Jacopo | 96 |
| Pordenone, G. A. Licin. da | 118 |
| Potter, Paul | 286 |
| Pourbus, Franz, d. ä. | 210 |
| - - Franz, d. j. | 210 |
| Poussin, Caspar | 275 |

Seite

Poussin, Nicolas 238, 275
Previtali, Andrea 55
Procaccini, Giul. Ces. 127
Pynacker, Adam 277

## Q.

Quellinus, Erasmus 225
Querfart, August 291

## R.

Raphael Sanzio 65, 99
Ravestyn, Joh. van 211
Razzi, Giannant. 88
Rembrandt, Paul 226
Reni, Guido 131
Ribera, Giuseppe 138, 305
Riccio, Maestro 89
Rigaud, H. 242
Ring, Ludger zum, d. j. 187
- - Peter de 299
Rizzo da S. Croce, Fr. 56
Romanelli, Gio Fr. 140
Romano, Giulio 103
Rondani, Franc. 92
Roos, Joh. Heinr. 285
Rosa, Salvator 139, 277
Rosselli, Cosimo 22, 34
Rossi, Lor. d'Ilg. de 35
Rosso de'Rossi 97
Rottenhammer, Joh. 205
Rubens, Peter Paul, 214, 269
Rugendas, G. Phil. 290
Rugerius 31
Ruisdael, Jacob 272, 293
- - Salomon 272
Rumanino, Girol. 120
Rutharts, Carl 298
Ruysch, Rachel 301
Rysbraeck, P. 278

## S.

Sabbatini, Lorenzo 110
Sacchi, Andrea 134

Seite

Sacchi, Pierfr. 79
Sachtleven, Herrm. 279, 282
Salviati, Francesco, 102, 109
Sandrart, Joachim von, 235
Santa Croce, Girol. da 56
Sanzio, Giovanni 63
- - Raph. s. Raphael.
Sarto, Andrea del 95
Sassoferrato 102, 135
Savery, Roland 265, 296
Savoldo, Girol. 116
Schaffner, Martin 182
Schalcken, Gottfr. 288
Scheuffelin, Hans 176
Schiavone, Andrea 117
- - Gregorio 47
Scheidone, Bartol. 134
Schön, Martin 173
Schrieck, O. M. van 300
Schut, Cornel. 220
Seghers, Daniel 300
- - Gerhard 220
Sesto, Cesare da 78
Signorelli, Luca 40
Slingelandt, P. van 259
Smit, Andreas 292
Snaphaan, A. de 259
Snayers, Peter 270
Snyders, Franz, 217. 226, 296
Sodoma, s. Razzi.
Sogliani, Antonio 43
Solario, Andrea 82
Spagna 65
Spagnoletto, s. Ribera.
Spinello 13
Spranger, Barth. 204
Squarcione, Franc. 45
Stalbemt, Adrian 207
Steen, Jan 253
Steenwyck, H. van, d. j. 295
Stephan, Meister 145
Stoop, D. 289
Stork, Abraham 294
Stradanus 199
Strozzi, Bernard. 139

| | Seite |
|---|---|
| Suardi, Bartol. | 84 |
| Subleyras, Pierre | 242 |
| Sueur, Eustache le | 239 |
| Sustermanns, Justus | 236 |
| Swart, Jan | 195, 199 |


## T.


| | |
|---|---|
| Tempel, Abr. van den | 213 |
| Teniers, David, d. ä. | 249 |
| - - David, d. j. | 249 |
| Terburg, Gerhard | 255 |
| Thiele, Alexander | 280 |
| Thulden, Theod. van | 225 |
| Tiarini, Aless. | 133 |
| Tiepolo | 125 |
| Tilen, Hans | 269 |
| Tintoretto | 120 |
| Tiziano, s. Vecellio | |
| Turn, Cosimo | 48 |
| Tzane, Emmanuel | 3 |


## U.


| | |
|---|---|
| Ubertini, Franc. | 70 |
| Uccello, Paolo | 15 |
| Ulft, Jac. van der | 286 |
| Uytewael, J. | 201 |


## V.


| | |
|---|---|
| Vaga, Perin del | 103 |
| Valentin, Jacopo de | 50 |
| Valentin, Moyse | 238 |
| Vasari, Giorgio | 108 |
| Vecellio, Francesco | 116 |
| - - Tiziano | 111 |
| Velde, Wilh. van de | 293 |
| Venius, Otto | 203 |
| Venusti, Marcello | 98 |
| Verbeek | 290 |
| Verelst, Peter | 234 |
| Verkolje, Nicolas | 260 |
| Vernet, Joseph | 280 |
| Verocchio, Andrea | 40 |
| Veronese, s. Caliari. | |
| Verschuring, H. | 290 |
| Vinci, Leonardo da | 40, 80 |
| Vinckeboons, Dav. | 248, 266 |
| Vivarini, Antonio | 3, 25 |
| - - Bartol. | 25, 49 |
| - - Luigi | 57 |
| Vlieger, Simon de | 292 |
| Vliet, H. van der | 259 |
| - - Joris van | 231 |
| Vois, Ary de | 243 |
| Vos, Cornel. de | 224 |
| - - Martin de | 202 |
| Vouet, Simon | 237 |
| Vries, J. Regnier de | 273 |
| Vry, O. de | 294 |


## W.


| | |
|---|---|
| Walch, Jacob | 173 |
| Walscapelle, Jacob | 309 |
| Wateau, Antoine | 261 |
| Waterloo, Anton | 271 |
| Wennix, Joh. | 298 |
| - - Joh. Bapt. | 283 |
| Werrt, Adrian de | 290 |
| Werff, Adrian van der | 243 |
| - - Peter van der | 244 |
| Weyde, Rogier van der | 166 |
| Wilhelm, Meister | 145 |
| Willarts, Adam | 292 |
| Willeborts, Thomas | 221 |
| Wilt, Th. van der | 260 |
| Witte, Emmanuel de | 296 |
| - - Peter de | 204 |
| Wohlgemuth, Michael | 173 |
| Woreven, M. v. | 282 |
| Wouwerman, Phil. | 287, 288 |
| Wuchters, D. | 203 |
| Wyck, Thomas | 286 |

| | Seite | | Seite |
|---|---|---|---|
| **Z.** | | Zeithloom, Barthol. | 173 |
| | | Zeppo, Marco | 47 |
| | | - - Rocco | 70 |
| Zacchia, Paolo | 89 | Zorgh | 232 |
| Zaganelli, Francesco | 76 | Zurbaran, Francisco | 304 |

## II. Verzeichniss der Gemälde nach ihren Nummern.

### Erste Abtheilung der Gallerie.


| No. | Seite. | No. | Seite. | No. | Seite. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | 53 | 27. | 58 | 52. | 60 |
| 2. | 53 | 28. | 50 | 53. | 53 |
| 3. | 48 | 29. Vacat. | | 54. | 116 |
| 4. | 55 | 30. | 57 | 55. | 57 |
| 5. | 46 | 31. | 48 | 56. | 59 |
| 6. | 46 | 32. | 50 | 57. | 50 |
| 7. | 57 | 33. | 48 | 58. | 59 |
| 8. | 52 | 34. | 60 | 59. | 48 |
| 9. | 53 | 34, a. | 55 | 60. | 56 |
| 10. | 55 | 35. | 50 | 61. | 58 |
| 11. | 52 | 36. | 59 | 62. | 60 |
| 12. | 52, 159 | 37. | 56 | 63. | 116 |
| 13. | 53 | 38. | 56 | 64. | 121 |
| 14. | 54 | 39. | 59 | 65. | 61 |
| 15. | 56 | 40. | 56 | 66. | 112 |
| 16. | 53 | 41. | 55 | 67. | 117 |
| 17. | 54 | 42. | 53 | 68. | 116 |
| 18. | 58 | 43. Vacat. | | 69. | 115 |
| 19. | 58 | 44. | 56 | 70. | 119 |
| 20. | 55 | 45. | 56 | 71. | 117 |
| 21. | 54 | 46. | 56 | 72. | 118 |
| 22. | 56 | 47. | 54 | 73. | 119 |
| 23. | 46 | 48. | 55 | 74. | 124 |
| 24. | 46 | 49. | 56 | 75. | 112 |
| 25. | 46 | 50 | 61 | 75, a. | 114 |
| 26. | 59 | 51. | 60 | 76 | 119 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 77. | 117 |
| 78. | 115 |
| 79. | 112 |
| 80. | 118 |
| 81. | 119 |
| 82. | 118 |
| 83. | 119 |
| 84. | 124 |
| 85. | 117 |
| 86. | 121 |
| 87. | 60 |
| 88. | 117 |
| 89 | 119 |
| 90. | 121 |
| 91. | 117 |
| 92. | 116 |
| 92, a. | 122 |
| 93. | 117 |
| 94. | 117 |
| 95. | 117 |
| 96. | 117 |
| 97. | 119 |
| 98. | 120 |
| 99. | 117 |
| 100. | 85 |
| 101. | 82 |
| 102. | 86 |
| 103. | 113 |
| 104. | 81 |
| 105. | 87 |
| 106. | 87 |
| 107. | 91 |
| 108. | 113 |
| 109. | 91 |
| 110. | 113 |
| 111. | 87 |
| 112. | 113 |
| 113. | 82 |
| 114. | 92 |
| 115. | 83 |
| 116. | 82 |
| 117. | 78 |
| 118. | 81 |
| 119. | 87 |
| 120. | 85 |
| 121. | 78 |
| 122. | 84 |
| 123. | 85 |
| 124. | 81 |
| 125. | 84 |
| 126. | 81 |
| 127. | 81 |
| 127, a. | 81 |
| 128. | 82 |
| 129. | 87 |
| 130. | 84 |
| 131. | 79 |
| 132. | 77 |
| 133. | 77 |
| 134. | 84 |
| 135. | 84 |
| 136. | 79 |
| 137. | 85 |
| 138. | 120 |
| 139. | 79 |
| 140. | 78 |
| 141. | 34 |
| 142. | 39 |
| 143. | 20 |
| 144. | 24 |
| 145. | 8 |
| 146. | 8 |
| 147. | 35 |
| 148. | 35 |
| 149. | 18 |
| 150. | 18 |
| 151. | 30 |
| 152. | 22 |
| 153. | 11 |
| 154. | 21 |
| 155. | 14 |
| 156. 22, | 34 |
| 157. | 23 |
| 158. | 18 |
| 159. | 23 |
| 160. | 34 |
| 161. | 29 |
| 162. | 29 |
| 163. | 36 |
| 164. | 17 |
| 165. | 29 |
| 166. | 29 |
| 167. | 31 |
| 168. | 29 |
| 169. | 31 |
| 170. | 30 |
| 171. | 40 |
| 172. | 32 |
| 173. | 38 |
| 174. | 36 |
| 175. | 34 |
| 176. | 35 |
| 177. | 39 |
| 178. | 36 |
| 179. | 44 |
| 180. | 31 |
| 181. | 40 |
| 182. | 36 |
| 183. | 34 |
| 184. | 34 |
| 185. | 32 |
| 186. | 64 |
| 187. | 32 |
| 188. | 37 |
| 189. | 37 |
| 190. | 37 |
| 191. | 38 |
| 192. | 33 |
| 193. | 37 |
| 194. | 44 |
| 195. | 32 |
| 196. | 37 |
| 197. | 38 |
| 198. | 33 |
| 199. | 44 |
| 200. | 38 |
| 201. | 30 |
| 202. | 30 |
| 203. | 38 |
| 204. | 38 |
| 205. | 38 |
| 206. | 44 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 207. | 31 |
| 208. | 43 |
| 209. | 43 |
| 210. | 39 |
| 211. | 41 |
| 212. | 64 |
| 213. | 43 |
| 214. | 40 |
| 215. | 63 |
| 216. | 42 |
| 217. | 43 |
| 218. | 33 |
| 219. | 64 |
| 220. | 62 |
| 221. | 70 |
| 222. | 66 |
| 223. | 66 |
| 223, a. | 67 |
| 224. | 63 |
| 225. | 67 |
| 226. | 67 |
| 227. | 62 |
| 228. | 76 |
| 229. | 43 |
| 230. | 64 |
| 231. | 44 |
| 232. | 62 |
| 233. | 43 |
| 234. | 65 |
| 235. | 64 |
| 236. | 63 |
| 237. | 64 |
| 238. | 94 |
| 239. | 73 |
| 240. | 72 |
| 241. | 101 |
| 242. | 96 |
| 243. | 106 |
| 244. | 106 |
| 245. | 96 |
| 246. | 96 |
| 247. | 104 |
| 248. | 86 |
| 249. | 86 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 250. | 106 |
| 251. | 102 |
| 252. | 106 |
| 253. | 72 |
| 253, a. | 95 |
| 254. | 102 |
| 255. | 101 |
| 256. | 100 |
| 257. | 93 |
| 259. | 103 |
| 260. | 102 |
| 261. | 103 |
| 262. | 96 |
| 263. | 106 |
| 264. | 103 |
| 265. | 103 |
| 266. | 96 |
| 267. | 101 |
| 268. | 106 |
| 269. | 71 |
| 270. | 73 |
| 271. | 73 |
| 272. | 48 |
| 273. | 107 |
| 274. | 74 |
| 275. | 73 |
| 276. | 73 |
| 277. | 73 |
| 278. | 75 |
| 279. | 73 |
| 280. | 107 |
| 281. | 75 |
| 282. | 75 |
| 283. | 74 |
| 284. | 75 |
| 285. | 72 |
| 286. | 74 |
| 287. | 112 |
| 288. | 93 |
| 289. | 104 |
| 290. | 105 |
| 291. | 107 |
| 292. | 105 |
| 293. | 88 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 294. | 107 |
| 295. | 175 |
| 296. | 89 |
| 297. | 73 |
| 298. 98, | 113 |
| 300. | 107 |
| 301. | 112 |
| 302. | 76 |
| 303. | 112 |
| 304. | 107 |
| 305. | 89 |
| 306. | 93 |
| 307. | 73 |
| 308. | 96 |
| 309. | 93 |
| 310. | 90 |
| 311. | 76 |
| 312. | 89 |
| 313. | 108 |
| 314. | 110 |
| 315. | 109 |
| 316. | 109 |
| 317. | 96 |
| 318. | 106 |
| 319. | 109 |
| 320. | 96 |
| 321. | 109 |
| 322. | 109 |
| 323. | 110 |
| 324. | 70 |
| 325. | 110 |
| 326. | 110 |
| 327. | 110 |
| 328. | 109 |
| 329. | 109 |
| 330. | 98 |
| 331. | 97 |
| 332. | 109 |
| 333. | 97 |
| 334. | 89 |
| 335. | 99 |
| 336. | 110 |
| 337. | 109 |
| 338. | 89 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 339. | 99 |
| 340. | 104 |
| 341. | 128 |
| 342. | 110 |
| 343. | 128 |
| 344. | 83 |
| 345. | 94 |
| 346. | 127 |
| 347. | 117 |
| 348. | 122 |
| 349. | 92 |
| 350. | 92 |
| 351. | 116 |
| 352. | 92 |
| 353. | 84 |
| 354. Vacat. | |
| 355. | 125 |
| 356. | 117 |
| 357. | 110 |
| 358. | 124 |
| 359. | 121 |
| 360. | 93 |
| 361. | 125 |
| 362. | 92 |
| 363. | 117 |
| 364. | 122 |
| 365. | 123 |
| 366. | 125 |
| 367. | 136 |
| 368. | 133 |
| 369. | 133 |
| 370. | 133 |
| 371. | 136 |
| 372. | 138 |
| 373. | 138 |
| 374. | 129 |
| 375. | 139 |
| 376. | 133 |
| 377. | 128 |
| 378. | 130 |
| 379. | 128 |
| 380. | 131 |
| 381. | 134 |
| 382. | 129 |
| 383. | 131 |
| 384. | 132 |
| 385. | 133 |
| 386. | 131 |
| 387. | 132 |
| 388. | 132 |
| 389. | 129 |
| 390. | 129 |
| 391. | 129 |
| 392. | 129 |
| 393. | 129 |
| 394. | 129 |
| 395. | 129 |
| 396. | 137 |
| 397. | 131 |
| 398. | 137 |
| 399. | 129 |
| 400. | 129 |
| 401. | 129 |
| 402. | 129 |
| 403. | 129 |
| 403, a. | 304 |
| 403, b. | 304 |
| 403, c. | 305 |
| 403, d. | 305 |
| 404. | 137 |
| 405. | 128 |
| 406. | 234 |
| 407. | 129 |
| 408. | 130 |
| 409. 138, | 306 |
| 410. | 129 |
| 411. | 129 |
| 412. | 129 |
| 413. | 129 |
| 414. | 130 |
| 415. | 135 |
| 416. | 275 |
| 417. | 134 |
| 418. | 135 |
| 419. | 134 |
| 420. | 276 |
| 421. | 278 |
| 422. | 278 |
| 423. | 130 |
| 424. | 278 |
| 425. | 140 |
| 426. | 235 |
| 427. | 133 |
| 428. | 278 |
| 429. | 131 |
| 430. | 135 |
| 431. | 135 |
| 432. | 140 |
| 433. | 139 |
| 434. | 235 |
| 435. Vacat. | |
| 436. | 278 |
| 437. | 276 |
| 438. | 133 |
| 439. | 130 |
| 440. | 305 |
| 441. | 236 |
| 442. | 236 |
| 443. | 134 |
| 444. | 140 |
| 445. | 279 |
| 446. | 279 |
| 447. | 236 |
| 448. | 139 |
| 449. | 134 |
| 450. | 125 |
| 451. | 140 |
| 452. | 139 |
| 453. | 134 |
| 454. | 238 |
| 455. | 289 |
| 456. | 238 |
| 457. | 238 |
| 458. | 235 |
| 459. | 125 |
| 460. | 125 |
| 461. | 241 |
| 461, a. | 240 |
| 462. | 239 |
| 463. | 239 |
| 464. | 242 |
| 465. | 242 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 466. | 239 |
| 467. | 245 |
| 468. | 141 |
| 469. | 242 |
| 470. | 244 |
| 471. | 243 |
| 472. | 245 |
| 473. | 280 |
| 474. | 241 |
| 475. | 243 |
| 476. | 242 |
| 477. | 261 |
| 478. | 262 |
| 479. | 261 |
| *480. | 239, 275 |
| 481. | 241 |
| 482. | 244 |
| 483. | 244 |
| 484. | 242 |
| 485. | 241 |
| 486. | 244 |
| 487. | 243 |
| 488. | 241 |
| 489. | 244 |
| 490. | 243 |
| 490, a. | 276 |
| 491. | 242 |
| 492. | 126 |
| 493. | 126 |
| 494. | 261 |
| 495. | 243 |
| 496. | 126 |
| 497. | 126 |


## Zweite Abtheilung der Gallerie.


| No. | Seite. |
|---|---|
| 1. | 151 |
| 2. | 151 |
| 3. | 151 |
| 4. | 151 |
| 5. | 153 |
| 6. | 152 |
| 7. | 155 |
| 8. | 155 |
| 9. | 154 |
| 10. | 151 |
| 11. | 155 |
| 12. | 155 |
| 13. | 152 |
| 14. | 150 |
| 15. | 159 |
| 16. | 160 |
| 17. | 158 |
| 17, a. | 160 |
| 17, b. | 158 |
| 18. | 157 |
| 19. | 166 |
| 19, a. | 162 |
| 19, b. | 161,162 |
| 19, c. | 161 |
| 20. | 189 |
| 21. | 188 |
| 22. | 160 |
| 23. | 157 |
| 24. | 158 |
| 25. | 158 |
| 26. | 156 |
| 26, a. | 183 |
| 27. | 160 |
| 28. | 160 |
| 29. | 159 |
| 30. | 189 |
| 31. | 193 |
| 32. | 158 |
| 33. | 160 |
| 34. | 166 |
| 35. | 180 |
| 36. | 159 |
| 37. | 166 |
| 38. | 160 |
| 39. | 159 |
| 40. | 150 |
| 41. | 158 |
| 42. | 160 |
| 43. | 178 |
| 44. | 170 |
| 45. | 180 |
| 46. | 180 |
| 47. | 182 |
| 48. | 158 |
| 49. | 173 |
| 50. | 172 |
| 51. | 173 |
| 52. | 180 |
| 53. | 171 |
| 54. | 180 |
| 55. | 179 |
| 56. | 181 |
| 57. | 160 |
| 58. | 181 |
| 59. | 179 |
| 60. | 179 |
| 61. | 179 |
| 62. | 178 |
| 63. | 178 |
| 64. | 178 |
| 65. | 175 |
| 66. | 186 |
| 67. | 185 |
| 68. | 160 |
| 69. | 178 |
| 70. | 170 |
| 71. | 175 |
| 72. | 175 |
| 73. | 184 |
| 74. | 185 |
| 75. | 183 |
| 76. | 180 |
| 77. | 176 |
| 78. | 189 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 79. | 179 |
| 80. | 171 |
| 81. | 187 |
| 82. | 171 |
| 83. | 192 |
| 84. | 188 |
| 85. | 175 |
| 86. | 170 |
| 87. | 194 |
| 88. | 192 |
| 89. | 171 |
| 90. | 175 |
| 91. | 182 |
| 92. | 190 |
| 93. | 192 |
| 94. | 176 |
| 95. | 192 |
| 96. | 175 |
| 97. | 185 |
| 98. | 177 |
| 99. | 179 |
| 100. | 179 |
| 101. | 191 |
| 102. | 192 |
| 103. | 185 |
| 104. | 176 |
| 105. | 191 |
| 106. | 191 |
| 107. | 191 |
| 108. | 175 |
| 109. | 176 |
| 110. | 195 |
| 111. | 190 |
| 112. | 176 |
| 113. | 179 |
| 114. | 182 |
| 115. | 186 |
| 116. | 186 |
| 117. | 186 |
| 118. | 176 |
| 119. | 181 |
| 120. | 185 |
| 121. Vacat. | |
| 121, a. | 179 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 122. | 190 |
| 123. | 190 |
| 124. | 181 |
| 125. | 186 |
| 126. | 191 |
| 127. | 186 |
| 128. | 186 |
| 129. | 190 |
| 130. | 198 |
| 131. | 199 |
| 132. | 199 |
| 133. | 198 |
| 134. | 188 |
| 135. | 199 |
| 136. | 191, 198 |
| 137. | 198 |
| 138. | 198 |
| 139. | 189 |
| 140. | 199 |
| 141. | 199 |
| 142. | 199 |
| 143. | 190 |
| 144. | 198 |
| 145. | 192, 198 |
| 146. | 198 |
| 147. | 189 |
| 148. | 206 |
| 149. | 201 |
| 150. | 207 |
| 151. | 201 |
| 152. | 206 |
| 153. | 199 |
| 154. | 196 |
| 155. | 200 |
| 156. | 200 |
| 157. | 201 |
| 158. | 195 |
| 159. | 191 |
| 160. | 201 |
| 161. | 200 |
| 162. | 192 |
| 163. | 204 |
| 164. | 189 |
| 165. | 189 |

| No. | Seite |
|---|---|
| 166. | 207. |
| 167. | 201 |
| 168. | 263 |
| 169. | 263 |
| 170. | 200 |
| 171. | 205 |
| 172. | 207 |
| 173. | 266 |
| 174. | 200 |
| 175. | 205, 269 |
| 176. | 187 |
| 177. | 248 |
| 178. | 210 |
| 179. | 205, 263 |
| 180. | 206 |
| 181. | 247 |
| 182. | 201 |
| 183. | 203 |
| 184. | 203 |
| 185. | 210 |
| 186. | 203 |
| 187. | 295 |
| 188. | 247 |
| 189. | 205, 269 |
| 190. | 187 |
| 191. | 210 |
| 192. | 203 |
| 193. | 210 |
| 194. | 264 |
| 195. | 210 |
| 196. | 266 |
| 197. | 264 |
| 198. | 247, 266 |
| 199. | 195 |
| 200. | 193 |
| 201. | 199 |
| 202. | 195 |
| 203. | 247 |
| 204. | 247 |
| 205. | 199 |
| 206. | 196 |
| 207. | 207 |
| 208. | 195 |
| 209. | 200 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 210. | 199 |
| 211. | 177 |
| 212. | 268 |
| 213. | 211 |
| 214. | 265 |
| 215. | 208 |
| 216. | 267 |
| 217. | 269 |
| 218. | 286 |
| 219. | 264 |
| 220. | 265 |
| 221. | 268 |
| 222. | 295 |
| 223. | 270 |
| 224. | 266 |
| 225. | 268 |
| 226. | 210 |
| 227. | 205 |
| 228. | 267 |
| 229. | 265 |
| 230. | 266 |
| 231. | 271 |
| 232. | 210 |
| 233. | 211 |
| 234. | 204 |
| 235. | 202 |
| 235, a. | 211 |
| 236. | 211 |
| 237. | 206 |
| 238. | 207 |
| 239. | 292 |
| 240. | 295 |
| 241. | 210 |
| 242. | 213 |
| 243. | 202 |
| 244. | 289 |
| 245. | 211 |
| 246. | 204 |
| 247. | 204 |
| 248. | 205 |
| 249. | 206 |
| 250. | 265 |
| 251. | 266 |
| 252. | 267 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 253. | 248 |
| 254. | 207 |
| 255. | 193 |
| 256. | 264 |
| 257. | 192 |
| 258. | 203 |
| 259. | 236 |
| 260. | 265 |
| 261. | 193 |
| 262. | 268 |
| 263. | 295 |
| 264. | 208 |
| 265. | 269 |
| 266. | 269 |
| 267. | 218 |
| 268. | 224 |
| 269. | 250 |
| 270. | 221 |
| 270, a. | 211 |
| 270, b. | 232 |
| 270, c. | 223 |
| 270, d. | 223 |
| 271. | 253 |
| 272. | 264 |
| 273. | 215 |
| 274. | 215 |
| 275. | 218 |
| 276. | 223 |
| 277. Vacat | |
| 277, a. | 257 |
| 278. | 255 |
| 278, a. | 255 |
| 279. | 221 |
| 280. | 250 |
| 280, a. | 256 |
| 281. 218, | 270 |
| 282. | 250 |
| 283. | 221 |
| 284. | 254 |
| 285. | 216 |
| 286. | 216 |
| 287. | 226 |
| 288. | 213 |
| 289. | 213 |

| No. | Seite |
|---|---|
| 290. | 271 |
| 291. | 215 |
| 291, a. | 252 |
| 292. | 264 |
| 293. | 295 |
| 294. | 218 |
| 295. | 226 |
| 296. | 228 |
| 297. | 229 |
| 298. | 229 |
| 299. | 227 |
| 300. | 232 |
| 301. | 230 |
| 301, a. | 230 |
| 302. | 228 |
| 303. | 228 |
| 304. | 231 |
| 305. | 233 |
| 306. | 219 |
| 307. | 221 |
| 308. | 232 |
| 309. | 217 |
| 310. | 220 |
| 311. | 231 |
| 312. | 231 |
| 313. | 231 |
| 314. | 230 |
| 315. | 211 |
| 316. | 228 |
| 317, | 219 |
| 318. | 224 |
| 319 | 259 |
| 320. | 249 |
| 320, a. | 258 |
| 321. | 258 |
| 322. | 220 |
| 323. | 211 |
| 324. | 257 |
| 325. | 252 |
| 326. | 258 |
| 327. | 259 |
| 328. | 218 |
| 329. | 233 |
| 329, a. | 213 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 330. | 233 |
| 331. | 222 |
| 332. | 283 |
| 333. | 213 |
| 334. | 251 |
| 335. | 229 |
| 336. | 288 |
| 337. | 252 |
| 338. | 221 |
| 339. | 223 |
| 340. | 252 |
| 341. | 252 |
| 342. | 289 |
| 343. | 234 |
| 344. | 233 |
| 345. | 254 |
| 346. | 232 |
| 347. | 233, 271 |
| 348. | 219 |
| 349. | 233 |
| 350. | 233 |
| 351. | 230 |
| 352. | 292 |
| 353. | 273, 293 |
| 354. | 284 |
| 355. | 272 |
| 356. | 277 |
| 356, a. | 292 |
| 357. | 272 |
| 358. | 284 |
| 359. | 273 |
| 360. | 284 |
| 361. | 285 |
| 362. | 271 |
| 363. | 285 |
| 364. | 272 |
| 365. | 273 |
| 366. | 274 |
| 367. | 294 |
| 368. | 278 |
| 369. | 278 |
| 370. | 273 |
| 371. | 274 |
| 372. | 274 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 373. | 284 |
| 374. | 284 |
| 375. | 287 |
| 376. | 287 |
| 377. | 287 |
| 378. | 278 |
| 379. | 287 |
| 380. | 292 |
| 381. | 294 |
| 382. | 292 |
| 382, a. | 293 |
| 383. | 296 |
| 384. | 289 |
| 385. | 290 |
| 386. | 292 |
| 387. | 293 |
| 388. | 217 |
| 389. | 272 |
| 390. | 294 |
| 391. | 294 |
| 392. | 273 |
| 393. | 283 |
| 394. | 279 |
| 395. | 274 |
| 395, a. | 297 |
| 395, b. | 300 |
| 396. | 285 |
| 397. | 286 |
| 398. | 253 |
| 399. | 286 |
| 400. | 268 |
| 401. | 218 |
| 402. | 285 |
| 403. | 285 |
| 404. | 220 |
| 405. | 298 |
| 406. | 253 |
| 407. | 285 |
| 408. | 298 |
| 409. | 298 |
| 410. | 253 |
| 411. | 224 |
| 412. | 290 |
| 413. | 258 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 414. | 249 |
| 415. | 286 |
| 416. | 220 |
| 417. | 253 |
| 418. | 270 |
| 419. | 279 |
| 420. | 253 |
| 421. | 279 |
| 422. | 225 |
| 424. | 282 |
| 424. | 225 |
| 425. | 282 |
| 426. | 285 |
| 427. | 279 |
| 428. | 282 |
| 429. 206, | 282 |
| 430. | 285 |
| 431. | 282 |
| 432. | 279 |
| 433. | 225 |
| 434. 279, | 282 |
| 435. | 297 |
| 436. | 298 |
| 437. | 299 |
| 438. | 298 |
| 439. | 300 |
| 439, a. | 297 |
| 440. | 297 |
| 441. | 297 |
| 442. | 299 |
| 443. | 299 |
| 444. | 299 |
| 445. | 297 |
| 446. | 297 |
| 447. | 299 |
| 448. | 299 |
| 449. | 297 |
| 450. | 285 |
| 451. | 301 |
| 452. 217, | 297 |
| 453. | 299 |
| 454. | 299 |
| 454, a. 225, | 300 |
| 455. | 299 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 456. | 300 |
| 456, a. | 301 |
| 457. | 301 |
| 458. | 297 |
| 459. | 298 |
| 460. | 267 |
| 461. | 284 |
| 462. 225, | 300 |
| 463. | 282 |
| 464. | 297 |
| 465. | 284 |
| 465, a. | 284 |
| 466. | 295 |
| 467. | 282 |
| 468. 237, | 284 |
| 469. | 290 |
| 470. | 290 |
| 471. | 291 |
| 472. | 280 |
| 473. | 291 |
| 474. | 288 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 475. | 286 |
| 476. | 244 |
| 477. | 298 |
| 478. | 291 |
| 479. | 293 |
| 480. | 280 |
| 481. | 288 |
| 482. | 280 |
| 483. | 244 |
| 484. Vacat. | |
| 485. | 280 |
| 486. | 280 |
| 487. | 259 |
| 488. | 270 |
| 489. | 245 |
| 490. | 280 |
| 491. | 260 |
| 491, a. | 245 |
| 492. | 260 |
| 493. | 259 |
| 494. | 260 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 495. | 260 |
| 496. | 260 |
| 497. | 244 |
| 498. | 244 |
| 499. | 300 |
| 500. | 260 |
| 501. | 260 |
| 502. | 260 |
| 503. | 259 |
| 504. | 260 |
| 505. | 259 |
| 506. | 260 |
| 507. | 259 |
| 508. | 244 |
| 509. | 294 |
| 510. | 294 |
| 511. | 282 |
| 512. | 287 |
| 513. | 225 |
| 514. | 294 |
| 515. | 280 |


## Dritte Abtheilung der Gallerie.


| No. | Seite. |
|---|---|
| 1. | 11 |
| 2. | 9 |
| 3. | 10 |
| 4. | 6 |
| 5. | 17 |
| 6. | 12 |
| 7. | 6 |
| 8. | 4 |
| 9. | 11 |
| 10. | 12 |
| 11. | 2 |
| 12. | 6 |
| 13. | 3 |
| 14. | 3 |
| 15. | 2 |
| 16. | 3 |
| 17. | 3 |
| 18. | 2 |
| 19. | 3 |
| 20. | 9 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 21. | 3 |
| 22. | 1 |
| 23. | 4 |
| 24. 2, | 3 |
| 25. | 14 |
| 26. | 9 |
| 27. | 12 |
| 28. | 11 |
| 29. | 14 |
| 30. | 10 |
| 31. | 29 |
| 32. | 12 |
| 33. | 14 |
| 34. | 10 |
| 35. | 10 |
| 36. | 10 |
| 37. | 14 |
| 38. | 12 |
| 39. | 15 |
| 40. | 21 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 41. | 12 |
| 42. | 19 |
| 43. | 6 |
| 44. | 18 |
| 45. | 21 |
| 46. | 24 |
| 47. | 17 |
| 48. | 17 |
| 49. | 17 |
| 50. | 17 |
| 51. | 19 |
| 52. | 17 |
| 53. | 18 |
| 54. | 17 |
| 55. | 17 |
| 56. | 15 |
| 57. | 16 |
| 58. | 18 |
| 59. | 17 |
| 60. | 6 |

| No. | Seite. |
|---|---|
| 61. | 13 |
| 61, a. | 3 |
| 62. | 10 |
| 63. | 12 |
| 64. | 12 |
| 65. | 11 |
| 66. | 19 |
| 67. | 19 |
| 68. | 19 |
| 69. | 30 |
| 70. | 12 |
| 71. | 14 |
| 72. | 12 |
| 73. | 12 |
| 74. | 18 |
| 75. | 11 |
| 76. | 12 |
| 77. | 19 |
| 78. | 17 |
| 79. | 14 |
| 80. | 12 |
| 81. | 12 |
| 82. | 12 |
| 83. | 95 |
| 83, a. | 303 |
| 84. | 19 |
| 85. | 76 |
| 86. | 19 |
| 87. | 44 |
| 88. | 30 |
| 89. | 14 |
| 90. | 76 |
| 91. | 34 |
| 92. | 20 |
| 93. | 76 |
| 94. | 19 |
| 95. | 19 |
| 96. | 39 |
| 97. | 39 |
| 98. | 73 |
| 99. | 70 |
| 100. | 63 |
| 101. | 48 |
| 102. | 63 |
| 103. | 35 |
| 104. | 35 |
| 105. | 76 |
| 106. | 48 |
| 107. | 49 |
| 108. | 26 |
| 109. | 49 |
| 110. | 25 |
| 111. | 25 |
| 112. | 25 |
| 113. | 25 |
| 114. | 25 |
| 115. | 59 |
| 116. | 51 |
| 117. | 55 |
| 118. | 46 |
| 119. | 26 |
| 120. | 26 |
| 121. | 49 |
| 122. | 50 |
| 123. | 50 |
| 124. | 57 |
| 125. | 50 |
| 126. | 53 |
| 127. | 50 |
| 128. | 25 |
| 129. | 50 |
| 130. 26, | 50 |
| 131. | 25 |
| 132. | 2 |
| 133. | 3 |
| 134. | 3 |
| 135. | 3 |
| 136. | 50 |
| 137. | 26 |
| 138. | 50 |
| 139. | 59 |
| 140. | 121 |
| 141. | 77 |
| 142. | 49 |
| 143. | 92 |
| 144. | 53 |
| 145. | 47 |
| 146. | 117 |
| 147. | 48 |
| 148. | 77 |
| 149. | 48 |
| 150. | 168 |
| 151. | 170 |
| 152. | 170 |
| 153. | 195 |
| 154. | 176 |
| 155. | 167 |
| 156. | 167 |
| 157. | 146 |
| 158. | 186 |
| 159. | 302 |
| 160. | 171 |
| 161. | 146 |
| 162. | 146 |
| 163. | 174 |
| 164. | 169 |
| 165. | 169 |
| 166. | 146 |
| 167. | 168 |
| 168. | 168 |
| 169. | 168 |
| 170. | 168 |
| 171. | 168 |
| 172. | 144 |
| 173. | 172 |
| 174. | 143 |
| 175. | 145 |
| 176. | 143 |
| 177. | 144 |
| 178. | 144 |
| 179. | 145 |
| 180. | 168 |
| 181. | 168 |
| 182. | 143 |
| 183. | 172 |
| 184. | 172 |
| 185. | 169 |
| 186. | 169 |
| 186, a. | 193 |

In demselben Verlage sind auch noch folgende

# gute Schriften

erschienen, welche

bei **Carl Heymann in Berlin**

selbst,

und in allen guten Buchhandlungen zu haben sind:

Der Architect u. Bauhandwerker. Ein Handbuch der auf Baubeamte und Bauhandwerker, demnächst aber auch auf alle sonstigen Verhältnisse dieser Personen als Haus- und Grundbesitzer, Gewerbtreibende, Familienväter etc. sich beziehenden Gesetze und Verordnungen. Ueber 800 Seiten. gr. 8. kartonnirt. 1 Thlr

Catel, B. (Baumeister und Prof.) Grundzüge einer Theorie der Bauart protestantischer Kirchen. Mit 1 Kpfr. gr. 8. $\frac{3}{4}$ Thlr

Förster, Fr. Gedichte.

1s Buch. Kriegslieder. kl. 8. br. $\frac{1}{2}$ Thlr.

2s Buch. Romanzen, Erzählungen, Legenden (nebst den 8 Runden des grossen Kurfürsten) kl. 8. br. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Hirt, C. G. Anfangsgründe der schönen Baukunst. gr. 8 $1\frac{1}{2}$ Thlr

Minutoli, Menu v. Abhandlungen vermischten Inhalts mit 14 Kpfrt. und 1 Vignette. gr. 8. 3 Thlr

Moritz, K. Ph. *ANOIΣA*. Rom's Alterthümer. 2 Bde. 3 Thlr.

Riem und Rode. Ueber die Malerei der Alten. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Kunst. Mit Kpfrn. gr. 4. $3\frac{3}{4}$ Thlr.

# THÉATRE FRANÇAIS

moderne,

**ou: Choix de Pièces de Théâtre exquises**

**tant avec que sans vocabulaire français-allemand.**

---

Publié par une société de gens-de-lettres.

**Serie I., contenant:**

1 La fiancée par Scribe. — 2 Henri III p Alex Dumas — 3 Avant, pendant et après p Scribe et Rougemont, avec et sans vocab — 4 Marino Falieri par Cas. Delavigne — 5 Le bon garcon p Picard et Mazères — 6 Le protecteur et le mari p Cas Bonjour — 7 Catherine de Medicis p Arnault — 8. Hernani p Victor Hugo — 9 La seconde année p Scribe et Melesville — 10 La belle mère et le gendre p M Samson — 11 Gustave Adolphe p Lucien Arnault — 12 XXVII, XXVIII, XXIX Juillet p Arago et Duvert, et le Gentilhomme de la chambre p Sauvage et Georges.

**Serie II., contenant:**

1 Stockholm, Fontainebleau et Rome p Dumas — 2 Le Jésuite p Ducange et Pixérécourt — 3 Le Czar Démetrius p L Halevy — 4 Marie Mignot p Bayard et Dupont — 5 Une fête de Néron p. Soumet et Belmontet — 6. Le Charlatanisme p Scribe et Mazéres, et L'héritiere p Scribe et Delavigne. — 7 et 8. Napoléon Bonaparte par A. Dumas — 9 Dominique ou le possedé par d'Epagni et Dupin. — 10 Louis XI p C. Delavigne, avec et sans vocabul — 11 La Quarantaine p Scribe et Mazéres, et le semainiers du th fr p de la Ville — 12. Lucrece Borgia p. Victor Hugo.

***Nouvelle Suite. Première Serie, contenant:***

1 L'Honneur de ma fille, Drame par d'Ennery, et la femme du peuple, Drame par Dumersan et Alexandre — 2 Un coup de canne, Drame-Vaudeville par Wanderbruck et Valory — 3 Sous la ligne, scènes maritimes p Dumersan et de Forges, et la fille de Cromwell, Drame p Rougemont. — 4 Une famille au temps de Luther, Tragédie p C. Delavigne — 5 Chut; Comédie-vaudeville p. M Scribe — 6. La laide, Comédie-vaud p M Ancelot — 7. Keau, Comédie p Alex. Dumas — Le comédien de Salon, Comédie-vaudeville p. M Rochefort. — 9. Une rivale, Drame par Ancelot et P. Foucher — 10 La camaraderie ou la courte-echelle, Drame p M Scribe, prem partie — 11 La camaraderie, deuxième partie — 12 Léon, Drame p M de Rougemont.

Prix de Souscription pour 12 livraisons 2 écus; avec vocabul 3 ecus et demi.

Chaque pièce se vend aussi séparement à 1/4 d'écu, et avec vocabulaire à 3/8 d'écu.

# Berichtigungen.

S. 23, Z. 1 v. u. lies: Alegritto (Alegrictus), statt: Gritto (Grictus.)
„*Alegrictus de Fabriano*" (nicht „*Grictus*", wie aus Versehen im Verzeichniss der Gemälde-Gallerie bemerkt ist) bezeichnet sich der Verfertiger des bezüglichen Bildes, III, No. 45.

S. 30, Z. 23 v. o. lies: 202, statt: 102.

S. 36, Z. 9 v. o. lies: Baldovinetti, statt: Boldovinetti.

S. 48, Z. 2 v. u. lies: 106, statt: 160.

# Beschreibung

der

# Kunst-Schätze

von

# Berlin und Potsdam.

Von

**Dr. F. Kugler,**

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin

Zweiter Theil.

**Berlin, 1838.**

Verlag von Carl Heymann.

# Beschreibung

der

in der

# Königl. Kunstkammer

zu Berlin

vorhandenen

# Kunst-Sammlung.

Von

**Dr. F. Kugler,**

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Nebst einer Monogrammen-Tafel.

**Berlin, 1838.**

Verlag von Carl Heymann.

Ex
Biblioth. Regia
Berolinenſi.

# Vorwort.

Die Kunstsammlung, welche die Königl. Kunstkammer in sich einschliefst, besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Cultur angehörigen Arbeiten. Zu einem Ganzen vereinigen sich diese, sofern sie, vorherrschend, dem Boden desjenigen Kunstbetriebes entsprossen sind, in welchem die Kunst minder um ihrer selbständigen Bedeutung willen, als zur edelsten Gestaltung und Ausschmückung des feineren Bedürfnisses gepflegt wird. Sie beziehen sich demnach auf diejenigen technischen Elemente, in welchen Kunst und Handwerk einander berühren. Geräthe der mannigfachsten Art, für den Schmuck des öffentlichen (besonders des kirchlichen) wie des häuslichen Lebens gearbeitet, theils durch das verfeinerte Handwerk kunstreich ausgebildet, theils mit wirklichen Kunstwerken in gröfserem oder geringerem Reichthum versehen, — Kunstgegenstände, welche ursprünglich für die letztere Bestimmung gefertigt sind oder deren äufsere Be-

schaffenheit sich vorzugsweise in den Grenzen einer solchen Bestimmung hält, — diese sind es demnach, was den Kern der in Rede stehenden Sammlung ausmacht. Doch ist dabei nicht aufser Acht zu lassen, dafs in der angegebenen Beziehung die Grenze sowohl gegen das gewöhnliche Handwerk als gegen die vollendet freie Kunst nicht immer mit Sicherheit zu ziehen sein kann; dafs Manches von Gegenständen des Handwerkes, bei denen nicht sowohl die Form als vielmehr die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten die Hauptsache ist, Manches von selbständigen Kunstarbeiten, in deren technischer Behandlung allein ein näherer Zusammenhang mit dem entsprechenden Handwerke hervortritt, von dem Kreise dieser Anschauungen nicht ausgeschlossen werden darf. So umfafst denn die Kunstsammlung der Kunstkammer, nächst den wirklichen Prachtgeräthen, eine Reihe von plastischen und der zeichnenden Kunst angehörigen Arbeiten, Beides aber von vorherrschend kleinerer Dimension. Nur einige wenige gröfsere Werke reihen sich diesen, als besondre Ausnahmen, an.

Die Begründung dieser Sammlung gehört vorzugsweise in die zweite Hälfte des siebenzehnten und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des grofsen Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, und seines Nachfolgers Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.). Viele der vorzüglichsten Stücke unter den gegenwärtig noch vorhandenen sind in dieser Periode der Kunst-

kammer einverleibt worden; doch eröffnen dieselben, bis auf einzelne Ausnahmen, keinen sonderlich weiten Ueberblick über das Ganze der kunsthistorischen Entwickelung, indem sie zumeist in der genannten Periode selbst oder in der nächst vorangegangenen gefertigt sind. Was ihnen in historischer Beziehung mangelte, ist durch Ankäufe der neuesten Zeit, welche man der Gnade Sr. Majestät des jetzt regierenden Königes verdankt, auf die grofsartigste Weise ausgefüllt worden. Unter diesen ist als der wichtigste Ankauf der der Sammlungen Sr. Excellenz des Staats-Ministers und General-Postmeisters Herrn von Nagler anzuführen; für die Kunstkammer haben letztere eine grofse Anzahl vorzüglicher Schnitzwerke aus Elfenbein, den verschiedensten Epochen christlicher Cultur angehörig, den gröfsten Theil der merkwürdigen Holzschnitzwerke aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, mannigfach andre plastische Arbeiten, sämmtliche so äufserst seltne Email-Malereien des sechszehnten Jahrhunderts, sowie die Mehrzahl späterer Emaillen, die gröfsere Mehrzahl der kunstreichen Glasgeräthe, u. a. m. geliefert. Unter diesen Verhältnissen steht die genannte Sammlung gegenwärtig in einer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des Kunstbetriebes da, welche es schwer machen würde, ihr eine zweite Sammlung von ähnlicher Ausbreitung des Ganzen und ähnlicher Trefflichkeit des Einzelnen an die Seite zu stellen. Ihre Betrachtung gewährt durchweg

die wichtigsten Aufschlüsse über das Kunstleben der verschiedenen Epochen.

Aufser dieser Kunstsammlung schliefst die Kunstkammer noch einige andre Sammlungen in sich ein, auf welche indefs, da sie wesentlich verschiedene Zwecke haben, die folgende Beschreibung im Allgemeinen nicht näher eingehen durfte. Doch scheint es zweckmäfsig, dem Besucher der Kunstkammer durch einige kurze Notizen über dieselben wenigstens den Gesichtspunkt für die Zusammensetzung des Ganzen vorzulegen.

Die eine dieser Sammlungen wird als die „Abtheilung für Geschichte" bezeichnet: sie umfafst Gegenstände, deren Interesse nicht sowohl in ihrer besonderen Bildung, nicht in der Rücksicht auf das etwanige künstlerische Vermögen ihres Verfertigers als vielmehr darin beruht, dafs sie, was ihre ursprüngliche Bestimmung, ihren früheren Gebrauch anbetrifft, mit namhaften Erinnerungen an denkwürdige Zeiten und berühmte Personen, vornehmlich an das Königliche Herrscherhaus und das Vaterland, verknüpft sind. Auch unter ihnen finden sich die unschätzbarsten Stücke *). Einzelne

*) Den bedeutenderen Theil dieser Abtheilung für Geschichte hat der gegenwärtige Direktor der Kunstkammer, Hr. L. v. Ledebur, in dem von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preufs. Staates", Bd. XII. S. 3—34 und 289—319 beschrieben, unter dem Titel: „Wanderung durch die Königl. Kunstkammer in Berlin mit besonderer Rücksicht auf Erinnerungen an das hohe Herrscherhaus."

derselben haben indefs zugleich eine kunsthistorische Bedeutung; da aber diese Sammlung von der „Abtheilung für Kunst" gegenwärtig nicht durchgehend (durch gesonderte Aufstellung) getrennt ist, so finden sich im Folgenden einige Gegenstände mit aufgeführt, die — im Fall einer solchen Trennung — vielleicht nicht zu der Kunstsammlung geschlagen werden dürften.

Eine andre Sammlung von höchster Wichtigkeit besteht aus Siegelabdrücken, welche von der früheren Zeit des Mittelalters bis in die Gegenwart hinabreichen und im Ganzen eine Anzahl von ungefähr 21,000 Stück umfassen. Die Bedeutung, welche diese Sammlung für strengere historische Forschungen hat, ist zu einleuchtend, als dafs es hierüber noch einer näheren Erläuterung bedürfte. Im Einzelnen gewinnen aber auch diese Arbeiten ein, mehr oder minder hervorstechendes, kunsthistorisches Interesse; vornehmlich für die dunkleren Epochen der Kunstgeschichte sind sie, als die sichersten Leitpunkte für die Feststellung des Entwickelungsganges der Kunst, von sehr eigenthümlichem Werthe. Es ist somit in der folgenden Beschreibung die Vereinigung dieser Sammlung mit der Abtheilung für Kunst in dem Einen Lokale der Kunstkammer benutzt und eine Reihe von Siegelabdrücken mit in den Kreis der Betrachtung gezogen worden.

Eine dritte, wiederum abweichende Sammlung wird durch die „Abtheilung für Völkerkunde" gebildet. Diese umfafst die mannigfachste Auswahl von Geräthen, Waffen, Klei

dungsstücken u. dergl. m., welche den, aufserhalb der europäischen Civilisation stehenden Völkerschaften angehören. Der Zweck dieser Sammlung ist der: von der Cultur, der Sitte, vornehmlich von dem eigenthümlichen Stande der Kunstfertigkeit dieser verschiedenen Völkerschaften Kunde zu geben. Es liegt in der Natur der Sache, dafs sich hier wiederum einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe, bemerklich wird; da diese ganze Sammlung aber nicht in den Entwickelungsgang der europäisch-christlichen Kunst eingreift, so ist sie im Folgenden gänzlich unberührt geblieben. Hier mögen, als vorzüglich interessant für die künstlerischen Verhältnisse, nur einige Punkte dieser Abtheilung hervorgehoben werden. So ist z. B. an plastischen Arbeiten hindostanischer Kunst, in Stein, Elfenbein, Bronze, welche jene wundersamen Gestalten der indischen Mythe mit ihren vielen Armen, ihren weichlich-schwülstigen Formen, ihren phantastischen Geberden vorstellen, eine bedeutende Anzahl vorhanden. Anziehender sind einige indische Malereien, unter ihnen ein grofses Bild, auf welchem man einen Fürsten mit seinem Hofstaate vorgestellt sieht; drei andre, auf denen Jungfrauen im Bade sich ergötzen und von Jägern belauscht werden, u. s. w. Vorzüglich zahlreich sind die Arbeiten chinesischer Kunst: grofse und kleine Statuetten, von Speckstein und andrem Material, alle in dem wunderlichen, fast sentimenta-

len Charakter, der dem chinesischen Wesen eigen ist; einige naturgemäfs bemalt und an Kopf und Händen beweglich. Eine grofse Menge chinesischer Malereien gröfserer und kleinerer Dimension, zum Theil, und besonders die naturhistorischen Darstellungen, mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt. Zierlichst durchbrochene chinesische Elfenbeinarbeiten, unter denen einzelne mit dem gröfsten Raffinement des Kunsthandwerkes ausgeführt sind; kostbare Stickereien; mannigfaches Geräth, besonders merkwürdige Bronzegefäfse von fabelhaften Formen (wohl zu Tempel-Räucherungen bestimmt) u. dergl. m. Von reiner Schönheit und dem wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers sind einige Metall-Gefäfse arabischer und persischer Kunst; sie sind sämmtlich reich ornamentirt, zum Theil mit niellirten Verzierungen auf silbernem Grunde, zum Theil mit in Bronze eingelegtem Silber; hier zeigen sich die schönsten Bandverschlingungen, das zierlichste Blattwerk, wie diese Gegenstände der Kunst der genannten Nationen so besonders eigenthümlich sind. Von australischen Völkerschaften sieht man kunstreiche Federarbeiten, Webereien, Flechtwerke, mannigfaches Waffengeräth, etc.: Vieles von alten und neuen Arbeiten der Bewohner Mexico's, u. s. w., u. s. w. —

Die Vereinigung dieser heterogenen Sammlungen zu dem Einen Ganzen der „Kunstkammer", welche gegenwärtig noch Statt findet, erklärt sich durch die Geschichte dieses Insti-

tuts *). Schon oben ist der Periode der Begründung desselben, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, gedacht worden. Dies Jahrhundert war es, in welchem überhaupt zuerst Sammlungen von gröfserer Bedeutsamkeit und weiterem Umfange angelegt wurden; aber ohne einen tieferen, wissenschaftlichen Plan ging man hiebei vorzugsweise darauf aus, alles Merkwürdige, Interessante, die Neugier und das Nachdenken Fesselnde, soviel man dessen habhaft werden konnte, — Erzeugnisse der Natur nicht minder wie Arbeiten menschlicher Hand, — auf einem und demselben Schauplatze zusammenzustellen. So war auch die Kunst- oder „Raritäten"-Kammer von Berlin aus den verschiedensten Gegenständen: Prachtgeräthen, Curiositäten, Antiken, Münzen, Naturalien, ethnographischen Merkwürdigkeiten, mathematischen und physikalischen Instrumenten u. dergl. m. zusammengesetzt. Erst in neuerer Zeit, bei dem mehr anwachsenden Reichthume der einzelnen Abtheilungen, bei dem gesteigerten Bedürfnisse nach wissenschaftlicher Behandlung, ist die wirkliche Trennung des den verschiedenen Disciplinen Angehörigen erfolgt.

---

*) Vergl. „Geschichte der Königl. Kunstkammer in Berlin, von L. v. Ledebur. Berlin 1831." (Aus dem Allg. Archiv für die Geschichtsk. des Pr. Staates besonders abgedruckt.); — und über die früheren Kunstkammern im Allgemeinen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. G. Klemm. Zerbst 1837."

Nachdem zunächst die genannten Instrumente, sodann die Naturalien-Sammlung, als das zumeist Abweichende, ausgeschieden waren, erfolgte Aehnliches bei der Errichtung des neuen Museums, indem auch verschiedene Fächer der Kunstgegenstände an dessen verschiedene Abtheilungen übergingen und das, was in der Kunstkammer zurückblieb, dem umfassenden Institute des Museums untergeordnet wurde.

Die Kunstkammer ist demnach, trotz der so aufserordentlichen neueren Bereicherungen ihrer einzelnen Abtheilungen, in dem Ganzen ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung noch immer als ein Rest ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu betrachten. Wenn dies nun allerdings kein Hindernifs sein kann, die einzelnen Abtheilungen der Kunstkammer in ihrer selbständigen Bedeutsamkeit aufzufassen, so dürfte es für den vorliegenden Fall — in Rücksicht auf die „Abtheilung für Kunst" — gleichwohl nicht zu übersehen sein, dafs einige der von ihr getrennten und in das Lokal des Museums übergegangenen Kunstfächer, ihrer wesentlichen Bedeutung nach, ebendemselben Kreise des Kunstbetriebes angehören und bei einer Gesammt-Anschauung des letzteren nicht übergangen werden dürfen. Dies sind vornehmlich die, in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Museums aufgestellten Majoliken und Glasmalereien. Beide Fächer gehören, wie es oben in Rücksicht auf die Kunstsammlung der Kunstkammer ausgesprochen wurde, denjenigen Elementen des Kunstbetriebes an, wo Handwerk

und Kunst einander berühren. Beide stehen aufserdem zu andren, auf der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten in nächster verwandtschaftlicher Beziehung: die Majoliken zu den Emaillen des sechszehnten Jahrhunderts, die Glasmalereien zu der Sammlung bemalter Glasgefäfse, von welchen die folgende Beschreibung nähere Nachricht geben wird. Aufser den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe *), eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen „Kunstschränken" interessante Vergleichungspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäfs **), welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereiht werden mufs. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörigen Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer

*) Verzeichnifs von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s. w., welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von F. Tieck. Berlin, 1835: S. 9, O.

**) Ebendaselbst, S. 87. — Vergl. unten S. 127, Anm.

befinden, mannigfache Berührungspunkte. — Auch verschiedene der, im Antiquarium des Museums aufbewahrten Gegenstände, — mittelalterliche Schnitzwerke in Elfenbein *), moderne Gemmen und in Krystall geschliffene Darstellungen, — fallen demselben Kreise des modernen Kunstbetriebes anheim.

Was nunmehr die Abfassung der folgenden Beschreibung anbetrifft, so hat der Verfasser das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwickelung betrachtet **). Die Haupteintheilung folgt den vorzüglichsten Stadien dieser Entwickelung, wie sich dieselben durch die Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Vorrathes bestimmen; in den Unter-Abtheilungen sind sodann die verschiedenen Kunst-Fächer, soviel es möglich war, auseinandergehalten. Der Verfasser gesteht, dafs diese Anordnung (wie eine jede synchronistische Behandlung) ihre Schwierigkeiten hat, dafs die Abschnitte zwischen der einen und der andern geschichtlichen Periode nicht immer mit Genauigkeit festzustellen sind, und dafs es für eine nur äufserliche Uebersicht des grofsen Vorrathes gewifs günstiger gewesen wäre, die verschiedenen Fächer, von den

*) S. das in der Anmerkung zu S. 6 u. 7. besprochene Schnitzwerk.

**) Was hierüber im Allgemeinen zu sagen sein würde, findet sich bereits in dem Vorworte zum ersten Theil (der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums) angedeutet.

frühsten Entwickelungszeiten bis auf die neusten Leistungen herab, gänzlich gesondert zu betrachten. Gleichwohl scheint die befolgte Anordnung Vortheile darzubieten, welche die genannten Mängel bei weitem überwiegen; denn durch die Zusammenstellung dessen, was der Zeit nach gleichartig ist, wird sich eben das Wesentliche, — der innere Charakter, die Sinnes- und Gefühlsweise der einzelnen Perioden, — ungleich deutlicher erkennen lassen, als es bei andrer Betrachtungsweise möglich ist. Für die angeregten Mifsstände hofft der Verfasser durch die angehängten, nach dem Material und der Beschaffenheit der Gegenstände angeordneten Register zu entschädigen.

Da der Verf. sonach nicht die Absicht hatte, ein Verzeichnifs des betreffenden Theiles der Kunstkammer zu liefern, so konnte es auch nicht in seinem Plane liegen, alles Einzelne namhaft zu machen. Verschiedene, zum Theil zahlreich besetzte Fächer, deren Ausdehnung ebenso wie ihre Beschaffenheit, für die Periode, der sie angehören, bezeichnend ist, waren mit verhältnifsmäfsig kurzen Worten zu charakterisiren; bei manchen schien sogar die blofse Andeutung ihres Vorhandenseins genügend. Je bedeutender indefs das künstlerische Element in den einzelnen Werken hervortrat, um so mehr war eine ausführliche Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig, auch wenn sie äufserlich von untergeordnetem Werthe scheinen mochten. So sind namentlich auch Abgüsse plastischer Werke, die, zum gröfseren

Theile wenigstens, nicht als die Originale gelten können, mit aufgeführt, in einzelnen Fällen einer speciellen Untersuchung gewürdigt worden. Diese bestehen sowohl in Bronze-Abgüssen (indem der Fall nicht selten ist, dafs mehrfach vorhandene Exemplare auf Eine, wiederholt benutzte Form zurückdeuten), als vornehmlich in Blei-Abgüssen; in dem letzteren Material wurden in früherer Zeit gewöhnlich verschiedene Abgüsse genommen, und sie sind häufig, bei dem Untergange der Originale, von grofser Wichtigkeit für die Kenntnifs der betreffenden Kunstzweige. Unter diesen Umständen durfte der Verfasser auch keinen Anstand nehmen, einige wenige vorhandene Gyps-Abgüsse plastischer Arbeiten an der nöthigen Stelle einzureihen, indem sie den Kreis der Anschauungen auf belehrende Weise erweitern halfen. Im Gegentheil scheint es ebenso wünschenswerth wie leicht ausführbar, dafs mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzüglichste, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können, wie solche, in andrer Beziehung, allein durch die Kupferstichsammlungen dargeboten wird. Den Kunstwerken des classischen Alterthums ist diese Gunst schon häufig genug zugewandt worden; für Werke

des Mittelalters und der neueren Zeit würde sie gewifs von nicht minder erfreulichem Erfolge sein.

Der Verfasser hat den eben besprochenen Punkt mit Absicht hervorgehoben, indem ihm bei der Abfassung der nachfolgenden Beschreibung, bei der historischen Anordnung des reichen Vorrathes, bei dem Wunsche, die einzelnen Werke auf bestimmte Zeiten und Lokale, auf namhafte Meister und Schulen zurückzuführen, die eigenthümlichen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit in ihrer vollen Ausdehnung gegenüber getreten sind. In der That gehören die Kunstfächer, aus denen die Sammlung der Kunstkammer besteht, zu den, noch am wenigsten aufgeklärten Theilen der Kunstgeschichte: die literarischen Zeugnisse über dieselben sind gering, zumeist in unerspriefslicher Allgemeinheit gehalten; die Arbeiten selbst sind selten mit dem Namen oder der Chiffre des Meisters und mit der Jahrzahl versehen; die vorhandenen Chiffren sind grofsen Theils unbekannt *). Der Styl, die Behandlungsweise, die besondre Richtung des Gedankens waren es, was in den meisten Fällen — in Analogie mit andren Fächern der Kunst — allein zu einer mehr oder minder genauen Feststellung des Einzelnen hin-

*) Diejenigen Monogramme und Künstlerzeichen, die sich in der neuen Ausgabe von Brulliots' Monogrammen-Lexicon gar nicht oder nicht in gleicher Form vorfinden, sind auf der angehängten Monogrammen-Tafe mitgetheilt.

führen konnte. Mehrfach auch kam es darauf an, vorhandene Traditionen über den besondern Ursprung dieses oder jenes Werkes zu prüfen; — zumeist aber haben sich dieselben, einer solchen Prüfung gegenüber, als wenig haltbar ausgewiesen und somit auch von ihrer Seite für das Dunkel, welches über diesen Fächern ruht, ein Zeugnifs abgegeben. Bei vielen Werken darf es vorausgesetzt werden, dafs sie einer nachahmenden Kunst angehören, dafs zu ihrer Herstellung vorzüglich die Kupferstiche und Holzschnitte namhafter Meister, mehr oder minder frei, nachgebildet sind. Bei verschiedenen ist es geglückt, den vorhandenen Bezug auf Originale der Art nachzuweisen.

Bei alledem aber hofft der Verfasser, dafs seine Arbeit nicht als überflüssig betrachtet werden wird. Sie dürfte eines Theils — wozu sie zunächst bestimmt ist — Gelegenheit geben, eine der merkwürdigsten Sammlungen ihrer Art mehr, als es bisher geschehen ist, in gebührendem Maafse zu würdigen und eine genauere Bekanntschaft mit den Schätzen derselben zu vermitteln; andern Theils dürfte sie, nach den Bestimmungen, welche der Verfasser dem Einzelnen zu geben im Stande war, der neueren Kunstgeschichte ein nicht unwichtiges Material zuführen, auch manche nicht unwesentliche Lücke derselben, wenigstens theilweise, auszufüllen geeignet sein. Eine vorzügliche Unterstützung in dieser Arbeit ward dem Verfasser durch mannigfache gütige Mittheilung von Seiten des gegenwärtigen Direktors der Kunstkammer, Herrn L. von Le-

debur, — namentlich durch die Erlaubnifs zur Einsicht in die von ihm verfafsten (gegenwärtig bis auf die Erwerbung der v. Nagler'schen Sammlung hinabgeführten) Kataloge zu Theil, welche letzteren durch ihre reiche allgemein-historische Grundlage vielfache Belehrung darboten. Indem der Verfasser sich hiebei verpflichtet sieht, dem Direktor der Kunstkammer für diese Förderung seinen Dank zu sagen, mufs er jedoch zugleich bemerken, dafs letzterer nicht ebenfalls die sämmtlichen, in der folgenden Beschreibung enthaltenen kunsthistorischen Ansichten vor dem Publikum zu vertreten habe. Der Verfasser ist in diesen nur der Ueberzeugung gefolgt, welche er sich durch eigne Studien erworben hat; ob dieselben einen weiteren Beifall und Bestätigung finden werden, mufs er für jetzt dahingestellt sein lassen. —

In Bezug auf die äufsere Einrichtung der Beschreibung ist endlich noch zu bemerken, dafs es, da die sämmtlichen Werke der Sammlung gegenwärtig noch nicht mit durchlaufenden Nummern versehen sind, dem Verf. zweckmäfsig geschienen hat, die namhaft gemachten Arbeiten durch fortlaufende Nummern, am Rande der Seiten, zu bezeichnen. Diese Bezeichnungen dienen indefs lediglich nur zum bequemeren Handgebrauche des Buches. Aus gleicher Rücksicht sind die, schon genannten Register ausgearbeitet.

Dem Inhalts-Verzeichnifs ist (ebenso, wie in der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Museums) eine Uebersicht der vorzüglichst in-

teressanten Gegenstände beigefügt, um auch hier den in seiner Zeit beschränkten Besucher in der Kürze auf das Wichtigste der Sammlung aufmerksam zu machen.

---

**Nachträglich sind hier einige Berichtigungen und Zusätze der Beachtung des Lesers zu empfehlen: —**

S. 20, Z. 1 u. 2, lies: „aus dem Archive des Klosters Marienfeld im Kreise Wiedenbrück" etc.

S. 21, Z. 25, lies: „Siegel" statt „Wappen."

S. 33, No. 59. Die unter dieser Nummer angeführte kleine Elfenbeingruppe, deren Formation schon an sich auf eine ganz besondre Bestimmung hindeutet, ist ohne Zweifel eine Schachfigur (der König des Schachspieles). In den skandinavischen Gegenden hat man mehrfach rohe Arbeiten von ähnlicher Art, neuerlich auch einige vollständige Spiele gefunden, wodurch diese Erklärung eine genügende Begründung zu erhalten scheint. Vergl. hierüber den „Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde, heraus„gegeben von der Königl. Gesellsch. für Nordische „Alterthk., Kopenhagen, 1837." S. 66 ff., und die dort mitgetheilten Abbildungen. (Letztere deuten, ihrem Style nach, sogar ziemlich auf dieselbe Zeit hin, wie das in Rede stehende Werk.) Das in der Anmerkung zu S. 31 genannte Stück dürfte demgemäfs als der König des Gegenspieles zu betrachten sein. Die Gröfse dieser Stücke kann übrigens nicht als Gegenbeweis gelten, da die älteren Schachbretter oft eine bedeutend gröfsere Dimension hatten, als die heutigen; so werden sie z. B. in den Handschrift-Bildern des dreizehnten Jahrhunderts als auf der Erde

liegend und die beiden Spieler zu den Seiten daneben sitzend dargestellt.

S. 34, No. 60. Auch diese beiden Stücke werden, in Rücksicht auf ihre Analogie mit dem vorigen, am Besten als Schachfiguren zu erklären sein. Der Bischof bezeichnet in den älteren Schachspielen diejenige Figur, welche man gegenwärtig als Läufer benennt.

S. 149, No. 245. Aufser der Namens-Chiffre auf den Malereien des Leuchters findet sich an der Unterseite seines Fufses noch die vollständige Inschrift: „*Laudin Emaillieur a Limoges. I. L.*"

S. 156, No. 260. Die Jahrzahl dieses Portraitmedaillons, sehr klein unter dem Abschnitt der Gestalt eingeritzt, heifst nicht 1556, sondern 1536, so dafs das Stück noch den früheren Arbeiten derselben Gattung zugezählt werden mufs. Auch scheint neben der Jahresbezeichnung eine Namens-Chiffre, die einem B ähnlich sieht, eingeritzt zu sein.

Berlin, im Juli 1838.

**Der Verfasser.**

# Inhalts-Verzeichnifs.

## Nebst einer Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gegenstände.

(Letztere nach den Rand-Nummern des Textes bezeichnet.)

---

## I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.


1. **Schnitzwerke.** S. 1.

   **Das Jagdhorn von Elfenbein, der karolingischen Periode angehörig: no. 1.**

   **Das byzantinische Relief der vierzig Heiligen: no. 2.**

   **Das Jagdhorn: no. 11. b.**

2. **Email-Malereien.** S. 14.


---

## II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.


1. **Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit.** S. 18.

   **Besonders interessant: no. 25; 31; 40; 41; 41; 55.**

2 Schnitzwerke und einige andre Arbeiten germanischen Styles. S. 33.

Das Altärchen von Elfenbein mit der Statuette der Madonna: no. 67.

Das Elfenbein-Relief mit dem Bilde der Minne: no. 71.

Der Original-Riſs der Façade des Kölner Doms: no. 81.

3 Werke des 15. Jahrhunderts, zumeist Metallarbeiten. S. 50.

Die kirchlichen Prachtgeräthe von Silber (Monstranz-förmige Gefäſse und Monile): no. 83; 84: 85.

III Alterthümliche Arbeiten späterer Zeit. S. 58.

Das sogenannte Maximilianskreuz, aus Holz geschnitzt: no. 93.

IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1 Vorbemerkungen. S. 65.

2. Geschnitzte Portrait-Darstellungen, zumeist Medaillons. S. 72.

Höchst merkwürdige Arbeiten, besonders: no. 107 (Dürer'sches Original); 110; 112; 115—119; 122—127; 129; 130. — no. 141 (Büste).

3. Kleine plastische Arbeiten freier Composition. S. 94.

Die Holz-Statuetten: no. 142; 143.
Das Bronze-Relief von Peter Vischer: no. 163.
Die (in der Siegel-Sammlung befindlichen) Wachssiegel des Kardinales Albert von Brandenburg: no. 165; 166.
Das Hautrelief aus Alabaster von Peter Flötner: no. 167.

4. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. S. 116.

Die Miniatur-Bildnisse: no. 174.

V. Italienische Arbeiten des 15. bis 17 Jahrhunderts, zumeist plastische Gegenstände S. 120.

Mehrere Bronze-Reliefs, z. B.: no. 180; 181 181 u. s. w.

VI. Email-Malereien des 16. Jahrhunderts. — Schule von Limoges. S. 132.

Fast durchweg höchst merkwürdige Arbeiten. Besonders hervorzuheben sind:
Die älteren Stücke: no. 211; 214.
Die Arbeiten von Jean Court: no. 226; 228.
Die Arbeiten von Pierre Rexmon: no. 229 230, u. a.
Die Arbeiten eines unbekannten Email-Malers, I. P.: n. 236; 237. — U. a. m.

## VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

1. **Vorbemerkung. Portrait-Medaillons. S. 154.**

2. **Arbeiten, welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören. S. 158.**

Die silbernen Tafel-Aufsätze: no. 270: 271: 285.

3. **Kunstschränke und ähnliche Gegenstände. S. 173.**

Die Kunstschränke: no. 288; 289; 291; 292. Letzterer, der sogenannte „Pommersche Kunstschrank", ist der merkwürdigste. Unter den Werken, welche derselbe einschliefst, ist besonders hervorzuheben das Brettspiel: n. 292, m.: etc.

4. **Prachtgeräthe mit Schnitzwerken aus Elfenbein. S. 205.**

Die Pokale und Krüge: no. 298: 299: 303: 309.

Die Schüsseln und Giefskannen: no. 313—316.

Die Tischplatte: no. 317.

5. **Plastische Arbeiten freier Composition aus verschiedenem Material. S. 217.**

Die Elfenbein-Statuetten: no. 322: 323: 326: 327.

Die Holzreliefs: no. 340: 342.

6. **Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. S. 235.**

Die Miniatur-Portraits von A. Cooper: n. 366.

## VIII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkung. Kunstschränke. S. 238.

2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material. S. 242.

Unter den Arbeiten von Gottfried Leygebe die in Eisen geschnittene Gruppe: no. 386.

Die Elfenbein-Gruppe von Leonhard Kern: no. 400.

Die Stockknöpfe von Elfenbein mit Gruppen von Kinderfiguren: no. 409: 410.

Die Elfenbein-Büste: no. 426.

Mehreres unter den Kunstdrechseleien, z. B.: no. 429.

Mehreres von den Bernstein-Geräthen: no. 436.

Die architektonischen Modelle: no. 448.

3. Glasgeräthe, zum Theil mit eingebrannten Malereien S. 272.

Die von Joh. Schaper gemalten Gläser, namentlich: no. 455.

Mehreres unter den Rubingläsern: no. 462.

Mehreres unter den venetianischen Milchgläsern: no. 463.

Mehreres unter den Millefiori: no. 464.

4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. Emaillen, Miniaturen, etc. S. 277.

Der Stahlspiegel von J. Wechter: no. 466.

Mehrere der in Email gemalten Portraits, besonders das von M. de Meytens: no. 477.

IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. S. 284.

Die in Thon modellirten Reliefs von J. Eckstein: no. 484; 485.

X. Werke der neuesten Zeit. S. 287.

Die Prachtgeräthe aus Elfenbein von L. W. Schulz: no. 495.

Das von A. Böhm geschliffene Glasgefäfs: no. 496.

Anhang. S. 291.

Verzeichnisse. S. 301

# I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.

## 1. Schnitzwerke.

Wir beginnen die Uebersicht der ältesten Schnitzwerke mit den Reliefdarstellungen, welche den Schmuck 1.
eines elfenbeinernen Jagdhorns von nicht unbedeutender Gröfse bilden *), und welche, zwar beträchtlich roh ausgeführt, doch noch mit Entschiedenheit den Styl der antiken Kunst, als ein Beispiel von dessen letzten Nachklängen, erkennen lassen. Das Jagdhorn ist rings mit flachen Reliefbildungen umgeben. Zuoberst, am Trichter, sind es mehrfache Ornamentstreifen, — zuunterst, am Mundstücke, nur deren zwei; dazwischen befinden sich, in drei Abtheilungen, welche ebenfalls durch Ornamentstreifen gesondert werden, die Darstellungen verschiedener Jagden auf Löwen, Bären, Hirsche u. s. w. Die Ornamentstreifen sind, was ihren Styl und die eigenthümliche Ungenauigkeit der Ausführung anbetrifft, ganz denjenigen Ornamenten verwandt, welche die Verzierung von Manuscripten der karolingischen Periode zu

*) Die Sehne des flachen Bogens, welchen die Figur des Horns beschreibt, mifst 1 Fufs $5\frac{1}{2}$ Zoll; der äufsere Bogen 1 F. 8 Z.

bilden pflegen. Die in den Jagdscenen vorkommenden Thiere sind nicht, wie dies erst in den späteren Arbeiten des eilften bis dreizehnten Jahrhunderts gefunden wird, arabeskenhaft stylisirt, sondern in freier Nachahmung der Naturformen, im Einzelnen nicht ganz unglücklich, gebildet; ebenso sind auch die Bäume und Pflanzen in diesen Darstellungen ohne Stylisirung. Vornehmlich aber dienen die menschlichen Figuren dazu, die Kunstperiode, welcher diese Arbeit angehört, mit gröfserer Bestimmtheit zu bezeichnen. Deuten sie bereits in ihrer äufseren Erscheinung, in den kurzen Röcken, in dem kleinen runden Schilde, welchen der eine der Jäger führt, auf die bildnerischen Eigenthümlichkeiten der karolingischen Periode, so ist dies noch ungleich mehr in den mannigfachen, der Antike entsprechenden Motiven und Geberden der Fall; einzelne Bewegungen vornehmlich athmen, was die Grund-Intention anbetrifft, noch ganz den schönen Adel, die freie Gemessenheit der classischen Kunst. Die Ausführung ist zwar, wie bereits bemerkt, ungemein roh, aber nirgend verzwickt, nirgend auf jene manierirte Bildungsweise der speziell neugriechischen Kunst, welche von Byzanz aus auch gar bald im Occident Eingang fand, hindeutend, vielmehr immer noch ein natürliches Gefühl bekundend. — Es ist bekannt, und seit den Forschungen des Herrn von Rumohr mannigfach durch sichere Beispiele bestätigt, wie die Werke der karolingischen Periode das letzte Aufleuchten der untergehenden antiken Kunst bilden, und wie die Kaiser des karolingischen Stammes für ein Uebersiedeln der letzten Reste classisch italienischer Kunstübung nach dem Norden wirksam gewesen sind. Dieser Periode, d. h. dem neunten Jahrhundert, haben wir demnach auch die in Rede stehende Arbeit (deren Sculpturen übrigens in nächstem Verhältnifs zu den mehrfach vorhandenen consularischen Diptychen stehen) als ein seltnes Beispiel anzureihen. Schon als ein Werk des zehnten Jahrhun-

derts dürften wir dieselbe nicht betrachten können, sofern in den, zwar höchst seltenen Arbeiten dieser dunklen Zwischenzeit, den antikisirenden Motiven (was wenigstens die Bildung und Haltung des Körpers anbetrifft) bereits jene speciell byzantinische Manier beigemischt zu sein pflegt. Noch weniger können wir das Horn einer spätern Epoche zuschreiben. Zwar macht sich um den Schluss des zwölften Jahrhunderts wiederum eine Aufnahme classischer Motive bemerklich, die aber einen Theils mit feinerer Behandlung des Details verbunden ist, andern Theils die strengere, mehr oder minder manierirte Stylistik der zwischenliegenden Jahrhunderte nicht verläugnen kann. An die Zeit um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts endlich können wir gar nicht denken, indem die dort beginnende Nachahmung der Antike wiederum von gänzlich verschiedener Grundlage ausgeht, und alles Beiwerk des in Rede stehenden Reliefs unbedingt auf das früheste Mittelalter zurückdeutet *).

Im Gegensatz gegen diese, der karolingischen Periode und unstreitig der occidentalischen Kunst angehörige Arbeit ist ein höchst merkwürdiges Hautrelief von Elfenbein (7 Zoll hoch und 5 breit) anzuführen, welches durch Styl und Inschriften als das Werk eines 2.

*) Beiläufig mag hier noch ein zweites, gröfseres Jagdhorn, welches sich ebenfalls in der Sammlung der Kunstkammer befindet, welches aber unzweifelhaft orientalischen Ursprunges ist, erwähnt werden. Der äufsere Bogen desselben mifst 2 Fufs 3 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 Fufs 11 Zoll. An seinem mittleren Theile glatt, ist dasselbe oben und unten mit reichem Arabeskenwerk umgeben, Blätterornamenten mit phantastisch hineinverschlungenen Thieren, Menschenköpfen und dergl, welche ganz in dem etwas strengen alt-arabischen Style gehalten sind. Auch fehlt es nicht an kunstreich verschlungenen Umschriften, welche ebenfalls den Charakteren alterthümlich arabischer Inschriften entsprechend sind. Vielleicht ist das Horn aus den Kreuzzügen in den Occident herüber geführt.

neugriechischen Künstlers bestimmt wird. Oberwärts auf dieser Tafel sieht man den Erlöser auf zierlichem Throne sitzen, in Gewandung und Geberde den so häufig vorkommenden byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes entsprechend. In der linken Hand hält er das Buch, der rechte Arm, welcher segnend erhoben war, ist abgebrochen. Zu seinen Seiten sind Engelschaaren, welche sich knieend vor ihm neigen und die Hände, mit Gewändern verhüllt (nach der alterthümlichen Sitte der Flehenden), gegen ihn erheben. Nur die vordersten der Engelfiguren sind ganz ausgearbeitet; die hinteren sind nur durch die Bezeichnung der Köpfe angedeutet. Auf der untern Hälfte der Tafel befindet sich eine grofse Schaar von Männern, ihrer vierzig, in vier Reihen übereinander und so geordnet, dafs nur die unterste Reihe ganz (im Hautrelief) dargestellt ist, die drei oberen Reihen aber nur bis etwa zur Brust herab sichtbar werden. Es sind theils ältere Männer, theils Jünglinge. Der Oberkörper ist bei allen entblöfst; um die Lenden tragen einige einen Schurz, andere eine Art weiter Hosen. Fast alle sind, was ihre Bewegung anbetrifft, so dargestellt, als ob sie um Gnade und Erbarmen flehen, theils mit erhobenen Augen und Händen, theils mit gesenktem Haupt und die Hände vor der Brust ringend. Oberwärts über diesen Figuren, sie von dem Raume des Himmels absondernd, zieht sich der Horizont der Erde, in flacherem Relief dargestellt, hin. Eine über ihnen befindliche griechische Inschrift, in eigenthümlichen Uncialen geschrieben, bezeichnet sie als die „vierzig Heiligen" (*οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα*), eine Schaar orientalischer Christen, welche sich bei den Christenverfolgungen, nach gemeinsam gefafstem Beschlusse, dem Märtyrertode hingaben. Oberhalb dieser Schaar, zur rechten Seite, ist noch ein zierlich byzantinisches, durchbrochen gearbeitetes Kirchengebäude, mit einer Kuppel in der Mitte und einer rö-

mischen, durch ein gerades Gebälk bedeckten Säulenstellung, aufserdem mit rundbogigen Fenstern und Portalen, angebracht. Es ruht auf dem irdischen Horizonte, erhebt sich aber in den himmlischen Raum und deutet vermuthlich auf das himmlische Jerusalem. — Die Ausführung der ganzen Arbeit ist ungemein fein und sauber, wie nur die neugriechische Kunst in der frühern Zeit des Mittelalters, da sonst überall die Technik höchst mangelhaft erscheint, dergleichen zu leisten im Stande war. Rücksichtlich des Styles zeigt sich das eigenthümliche Element byzantinischer Kunst zunächst nur in der gröfseren Länge der Gestalten (namentlich der Beine, dagegen die Arme durchweg zu kurz sind), in der Unsicherheit ihrer Stellung, vornehmlich aber in der manierirten Bildung der Beine, indem nemlich die Gelenke scharf und dürr gehalten sind, während die Waden übertrieben hervorquellen; sodann auch in dem etwas starren Ausdruck der freilich sehr kleinen Köpfe und in der Behandlung der Gewandung, obgleich letztere noch fast nichts von jener Ausartung zeigt, worin sich später die byzantinische Kunst so wohl gefällt. Trotz dieser weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten bewahrt die Arbeit jedoch höchst merkwürdige Vorzüge: es weht eine Frische, eine Innigkeit des Gefühls durch dieselbe hin, es zeigt sich (mit Ausnahme der eben gerügten schlechten Bildung der Beine) ein so freier, so glücklicher Formensinn, wie beides in der That nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler gefunden wird. Vornehmlich gilt dies von den Gestalten der vierzig Heiligen, deren Oberkörper durchweg eben so zart, wie edel und fast vollkommen naturgemäfs gebildet sind, und deren flehende Bewegungen eine tiefe innere Empfindung bezeugen. Noch anziehender sind die abweichenden Bewegungen einiger einzelnen Figuren. So macht sich z. B. im Vordergrunde die Gruppe eines älteren Mannes, der einen ohnmächtigen Jüngling

in seinen Armen hält, sehr trefflich; ebenso, etwas höher, die Gruppe zweier jungen Männer, die einander umfassen — Die Zeit, in welcher dies kleine Werk gefertigt ist, näher zu bestimmen, dürfte seine Schwierigkeit haben. Es ist in Frage zu stellen, ob die Arbeit der früheren Entwickelungsperiode der byzantinischen Kunst, da sie dem classischen Alterthume noch näher stand, oder ob sie jener Periode angehört, da — in Deutschland um das Ende des zwölften, in Italien im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts — sich ein so bedeutender neuer Aufschwung, ebenfalls nicht ohne Richtung auf classische Motive, bemerklich macht und da dieser Aufschwung eine Rückwirkung auf byzantinische Künstler ausgeübt haben könnte. Wäre aber Letzteres der Fall, so sollte man meinen, mehr von den Eigenthümlichkeiten dieser neuen Bestrebungen (z. B. in der Behandlung des Faltenwurfes) wahrnehmen zu dürfen. So bleibt mir noch immer, wenn es freilich auch an vollständig sicheren Anhaltspunkten fehlt, meine bereits früher *) ausgesprochene Meinung, dafs das Werk den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehören dürfe, die wahrscheinlichere. Darf man auf den architektonischen Styl jenes kleinen Kirchengebäudes einiges Gewicht legen, so möchte auch dies eine solche Meinung bestätigen; denn da die Säulen ein gerades Gebälk und keine Halbkreisbögen tragen, so scheint hieraus ebenfalls noch ein näheres Verhältnifs zum classischen Alterthum hervorzugehen. Zu bemerken ist noch, dafs sich an verschiedenen Stellen dieses Hautreliefs die Spuren blauer und rother Farbe, sowie von Gold, womit dasselbe geschmückt war, wahrnehmen lassen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein **).

*) *De Warinbero, saeculi XII monacho Tegernseensi, ob.* 1821 *p.* 7, *n.*

**) Im Antiquarium des Königlichen Museums, unter den dort

Ein zweites Hautrelief von Elfenbein trägt ebenfalls 3.
entschieden das Gepräge neugriechischer Arbeit. Es stellt die Kreuzigung Christi dar. Auf der einen Seite des Gekreuzigten stehen die klagenden Freunde, auf der andern die Krieger; oberwärts sieht man, als Halbfiguren, zwei klagende Engel und zwei Köpfe, welche, nach häufig wiederkehrender Symbolik, Sonne und Mond bedeuten. Auch dies kleine Werk zeichnet sich durch die Feinheit der Behandlung aus, die sich vornehmlich in den zierlichen Rüstungen der Krieger geltend macht; so sind auch manche Eigenthümlichkeiten der Körperbildungen den Darstellungen des vorgenannten Reliefs ähnlich. Dabei aber ist die Haltung der Figuren steif und ohne Lebenskräftigkeit, der Faltenwurf, durch scharfe Einschnitte hervorgebracht, sehr mangelhaft. Nichts destoweniger ist indefs auch hier, besonders auf der einen Seite der Darstellung, der Ausdruck jener in-

---

vorhandenen Elfenbeinarbeiten, wird u. a. ein Hautrelief von Elfenbein mit griechischer Inschrift aufbewahrt, welches, von kleinerer Dimension als das oben besprochene und von etwas roherer Arbeit, demselben jedoch in Styl und Behandlungsweise sehr nahe steht und gewifs auf ein gleich hohes Alter Anspruch hat. Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Lazarus, mumienartig eingewickelt (wie auf ähnlichen Darstellungen altchristlicher Sarkophage) steht aufrecht in der Thür des Grabes. Seine beiden Schwestern knieen vor Christus, indem sie (wie die Engel des oben genannten Werkes) die Hände mit Gewändern verhüllt gegen ihn erheben. Neben Christus stehen die Jünger, neben dem Grabe ein Paar andere Personen, deren einer sich die Nase zuhält, den Verwesungs-Geruch bezeugend. In den Gestalten, besonders den Gewändern derselben, ist hier wiederum entschiedene Reminiscenz an das classische Alterthum, besonders viel Verwandtes mit den Sculpturen altchristlicher Sarkophage; dabei aber kündigt sich nicht minder, in der Fassung der Gestalten, in der Anordnung der Gewänder, in der technischen Behandlung, bereits ein charakteristisch byzantinisches Element an. Den Hintergrund bilden Architekturen: Säulen mit horizontalen, reichlich geschmückten Gebälken, über denen sich kleine Kuppeln (im Style der neugriechischen Architektur) erheben.

nerlich zarten Empfindung zu bemerken. Dies betrifft vornehmlich die Gruppe der Freunde des Erlösers, wo Johannes und Maria, einander die Hände reichend, im Vorgrunde stehen; Maria legt die Linke geneigten Hauptes auf Johannes Schulter. Hinter diesen beiden sieht man zwei weibliche Gestalten, von denen die eine die Arme lebhaft gegen den Gekreuzigten emporstreckt, die andre mit den Händen das weinende Gesicht bedeckt. Als besondre Eigenthümlichkeit dürfte zu bemerken sein, dafs Johannes uud Maria bereits mit den tellerförmigen Heiligenscheinen versehen sind. (Christus hat den gewöhnlichen, durch ein Kreuz ausgefüllten Heiligenschein.)

4. Als neugriechische Arbeit ist ferner ein in Speckstein geschnittenes, wenig erhabenes Relief anzuführen. Es enthält die Gestalt eines Heiligen im priesterlichen Kostüm, in der rechten Hand ein Kreuz haltend, in der mit griechischen Lettern geschriebenen Inschrift als der h. Therapon bezeichnet. Die Arbeit ist sauber und fein, aber von höchst strengem Style; die Falten der Gewandung laufen in geraden Linien senkrecht nieder. Auf der Rückseite des Reliefs findet sich bemerkt, dafs dasselbe im J. 1773 bei Regensburg, in der Feldmark des Stiftes St. Emmeram, gefunden wurde.

5. Eigenthümlich interessant sind die, gegenwärtig auseinander gelösten Deckel eines elfenbeinernen Diptychons, (11 Zoll hoch und 4½ Z. breit) deren Aufsenflächen mit Reliefs geschmückt sind. Das eine derselben stellt Christus dar, auf reichgeschmücktem Throne sitzend, dem Beschauer entgegengewandt. Seine Stellung ist die gewöhnliche, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken das heilige Buch, dessen Deckel hier den Edelsteinschmuck nachahmt, mit welchem die Prachtbände des frühern Mittelalters in der Regel versehen sind. Der Kopf des Erlösers ist von sehr alterthümlichem Charakter, breit und etwas langbärtig, der Bart jedoch

nicht, wie es bei der typischen Bildung des Christuskopfes der Fall zu sein pflegt, zweigespalten. Auch in der Anordnung der Gestalt ist noch viel Alterthümliches; sie erinnert z. B. in gewissen Motiven noch an jene Kaiserbilder, welche die Miniatur-Malereien in karolingischen Handschriften zu eröffnen pflegen; zugleich aber giebt ihr die Anordnung der Gewandung jene Dickbäuchigkeit, welche in den Werken des eilften Jahrhunderts vorherrscht. Zu den Seiten Christi werden noch zwei andere Figuren sichtbar, welche, nach dem Charakter ihrer Köpfe zu urtheilen, Petrus und Paulus darstellen. Der Thron des Erlösers ruht auf schöngeschweiften antiken Füfsen. Ueber ihm tritt der Bogen einer Nische hervor, dessen reichgegliederte Gesimse ganz den Styl der spätest römischen Kunst tragen. Zu den Seiten des Bogens, in den oberen Ecken der Tafel, zeigen sich endlich noch die beiden Halbfiguren des Sol und der Luna, er mit einer Strahlenkrone und eine Geifsel (!) schwingend, sie durch den Halbmond bezeichnet und eine Fackel in der Hand, — beide in Anordnung und Geberde ganz antik gehalten. — Das zweite Relief stellt die thronende Maria, ganz in ähnlicher Auffassung, dar. Ihr Kopf ist dem einer ägyptischen Isis oder Athor ziemlich ähnlich. Das Christuskind auf ihrem Schoofse ist, in Geberde und Gewandung, durchweg eine verkleinerte Copie der Christusfigur auf der ersten Platte. Zu den Seiten der Maria treten zwei geflügelte Engel hervor, deren einer eine Kugel trägt; diese erinnern, was Gewandung, Stellung und Geberde anbetrifft, auffallend an antike Vorbilder, etwa an jene Gestalten der Todesgöttinnen, die man auf etruskischen Sarkophagen sieht. Im übrigen sind der Thron, der Bogen der Nische, die Gestalten von Sol und Luna auf dem in Rede stehenden Relief eine vollständige Wiederholung des vorigen. — In der Behandlung weichen beide, trotz der angeführten mannigfachen Reminiscen-

zen an das classische Alterthum, doch bereits wesentlich von der Weise des letztern ab; es herrscht in ihnen eine gewisse geistlose Glätte, die ein weiteres, mehr handwerksmäfsiges Nachbilden überlieferter Typen erkennen läfst. Sie dürften somit, wie auch bereits oben angedeutet ist, etwa dem eilften, wenn nicht vielleicht noch dem zehnten Jahrhundert angehören. In eine namhaft spätere Zeit hinabzugehen, verbietet ein besonderer äufserer Umstand. Es finden sich nemlich auf den Rückseiten der Tafeln Spuren von Schrift, welche ein Verzeichnifs von Heiligen enthalten zu haben scheint und deren Züge denjenigen, welche im eilften Jahrhundert vorherrschend sind, vollkommen entsprechen, so dafs also zu dieser Zeit die Tafeln bereits vorhanden sein mufsten. Auch spricht dafür das Vorhandensein der neugothischen Majuskel-Sigle C, an dem untern Rande beider Tafeln, welche ohne Zweifel als Chrismon zu betrachten ist *).

6. Ein Relief von sehr feiner, aber äufserst streng und wunderlich stylisirter Behandlung enthält, in zwei Rei-

*) Chrismon ist in Rücksicht auf seine Bedeutung in der Diplomatik nichts Anderes als ein Zeichen der christlichen Frömmigkeit, besonders einer Anrufung Gottes, oder eines stillschweigenden Eidschwurs, wodurch sich Jemand zur Haltung seines Versprechens verbindlich machte. So wird es hier die Stelle bezeichnen, worauf der zu Vereidende seine Hand zu legen hatte. Es findet sich aber nur auf Urkunden von den Zeiten der Merowinger bis auf Otto IV., also vom 5ten bis Anfang des 13ten Jahrhunderts; aber so, dafs vom 5ten bis 9ten Jahrh. die Chrismen gewöhnlich durch die 3 Siglen I. C. n., wie auch durch I. C. ausgedrückt wurden; unter den letzten Karolingern kommt erst das C vor, und bleibt erst unter Otto III. und Heinrich II und von da an bis Otto IV. allein übrig — Dafs endlich der Kugel in der Hand des Engels, ohnerachtet der Kreuzbänder, das Kreuz der gewöhnlichen Reichsäpfel fehlt, weist nicht weniger auf das 10te oder 11te Jahrh. hin; denn in dieser Zeit bedienen sich die römischen Kaiser sehr oft des Reichapfels ohne Kreuz. (Mittheilung des Direktors, Hrn. v. Ledebur.)

hen übereinander, die Gestalten der zwölf Apostel, an der Stelle des Judas den Paulus.

Sechs kleine Platten, welche vielleicht zum Schmuck eines Reliquienkastens gedient haben, sind mit Hautrelief-Figuren versehen: auf der einen sieht man Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, auf den fünf übrigen je zwei sitzende Apostelgestalten. (Es fehlt also, um den Cyklus vollständig zu machen, noch eine Platte mit zwei Aposteln.) Die Figuren sind in dem stumpfen, starren, verkrüppelten byzantinischen Style, der sich bei deutschen Arbeiten des eilften Jahrhunderts (so u. a. in den Siegeln) häufig findet, gearbeitet. 7.

Reliefdarstellung der Himmelfahrt Christi. Oberwärts der Erlöser, in der Glorie des Regenbogens sitzend, welche von vier Engeln emporgetragen wird. Auf der unteren Hälfte stehen die Jünger und Maria. Die Arbeit ist ziemlich roh; im Einzelnen findet man indefs bereits gute Motive der Gewandung, welche, jene manierirte Ausartung des eilften Jahrhunderts verlassend, sich wiederum dem Sinn der Antike zuneigen. Die Arbeit dürfte somit dem zwölften Jahrhundert angehören, gegen dessen Ende, wie bereits früher angedeutet wurde, in Deutschland ein sehr beachtenswerthes Studium der Art hervortritt. 8.

Ein Beispiel des letzteren, wenn freilich ebenfalls bedeutender in der künstlerischen Intention als in der Ausführung, enthält auf einer Platte, in ziemlich starkem Relief, die Gestalten zweier Apostel. Sie stehen zwischen Säulen, welche durch ein gerades Gesims verbunden werden, und über denen sich Halbkreisbögen erheben. Innerhalb dieser Bögen, über den Aposteln, sieht man zwei Zeichen des Thierkreises, einen Mann mit der Waage und den Scorpion; von dem Gesims hängen Vorhänge herab, welche um die Säulen geschlagen sind. Das Ganze bildete ohne Zweifel die Seiten- 9.

wand eines Reliquienkastens, welcher ringsum mit den Gestalten der Apostel und den Bildern des Thierkreises geschmückt sein mufste; wenigstens befindet sich ein solcher, der, einer gleichzeitigen Inschrift zufolge, aus der Zeit um den Schlufs des zwölften Jahrhunderts herrührt, im Zitter der Schlofskirche zu Quedlinburg, und die eine seiner Seitenwände ist die vollständige Wiederholung des in Rede stehenden Reliefs; nur ist dort die Ausführung der Gestalten etwás besser gelungen, wenngleich die trefflichen Motive, vornehmlich der Gewandung, bei beiden dieselben sind *).

10. Noch ein andres interessantes Schnitzwerk aus derselben Periode ist in der Kunstkammer vorhanden. Es hat die Gestalt eines kurzen runden Stabes und ist vielleicht das Fragment eines Bischofstabes, eines Geräthes, welches nicht selten mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet wurde. In vier Abtheilungen ist derselbe mit sauber geschnitzten Reliefs umgeben. Zu oberst sieht man auf der einen Seite einen thronenden Christus, auf der andern eine thronende Maria. Dann folgen zwei Abtheilungen mit verschiedenen Engelgestalten, die durch schlanke, zum Theil gewundene Säulchen von einander geschieden sind; zu unterst ist die Anbetung der Könige dargestellt. Das Ganze ist in einem etwas reichen, aber auch etwas rohen byzantinischen Style gearbeitet, wobei jedoch gewisse eigenthümlich belebte Motive auf die Zeit um den Schlufs des zwölften Jahrhunderts hindeuten.

11, a. Endlich sind hier noch zwei eigenthümlich merkwürdige Werke zu nennen, deren vollkommen übereinstimmende Technik auf gleiche Zeit, gleiches Lokal, vielleicht auch auf eine und dieselbe Werkstätte deutet. Das eine ist ein Kasten mit dachförmigem Deckel, 15

---

* Ueber den erwähnten Reliquienkasten s. die „Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg" etc. von Dr. E. F. Ranke und Dr. F. Kugler S. 140 f.

Zoll lang, 8¼ Z. breit, 6½ Z. hoch, und aus Elfenbeinplatten mit geschnitzten Reliefdarstellungen zusammengesetzt. Die letzteren bestehen aus grofsen Rankenwindungen, in denen allerhand Thiergestalten, Löwen, Antilopen, Hirsche, Schlangen, Vögel u. s. w., auch ein Paar menschliche Figuren enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und ohne sonderliche Feinheit, aber mit einer durchaus sichern Technik, in einer strengen zum Theil phantastischen Stylisirung ausgeführt. In dem vertieften Grunde der Reliefs bemerkt man die Spuren von Farbe. Die ganze Weise der Darstellung, besonders in den Ornamenten, erinnert an die Bilder der Handschriften, die in der Zeit des eilften Jahrhunderts gearbeitet sind. Doch macht sich, wie es scheint, in der ganzen Arbeit, und namentlich in dem Kostüm der menschlichen Figuren zugleich ein gewisser orientalischer Einflufs bemerklich, so dafs man geneigt sein dürfte, für die Anfertigung derselben auf ein Lokal zu rathen, in welchem occidentalische und asiatische Kultur einander berührten.

Das zweite Werk ist ein Jagdhorn von Elfenbein, 11,b. dessen äufserer Bogen 1 Fufs 7 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 F. 1 Z. mifst. Die geschnitzten Reliefs, welche die ganze äufsere Fläche des Horns umgeben, sind denen des Kastens vollkommen ähnlich: auch hier Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen 7) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten (doch keine menschlichen Figuren) enthalten sind. Die Eigenthümlichkeiten der Technik sind nicht minder denen des Kastens entsprechend; nur ist in der Arbeit des Hornes Alles noch um einen gewissen Grad sorgfältiger und bestimmter ausgeführt. Die Stylisirung der Thiere, besonders aber die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie dieselben stets den geschlossenen Raum füllen, läfst hier die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde

der Reliefs sind ebenfalls Farbenspuren erhalten. Das Horn, welches erst jüngst für die Kunstkammer erworben wurde, stammt aus der Sammlung des vor einigen Jahren zu Heidelberg verstorbenen Domherrn v. Wambold, und soll, einer Tradition zufolge, im Dome von Speyer befindlich gewesen sein. Die Schätze des letztern waren, trotz seiner mannigfachen Schicksale, vom frühsten Alterthum bis zum J. 1793 erhalten geblieben; in diesem Jahre wurden sie vor den Franzosen geflüchtet und sodann zerstreut. Die Umstände, dafs diese Zerstreuung der Kirchenschätze der Gegenwart so nahe liegt, und dafs die Sammlung, aus welcher das Horn zunächst herstammt, in der nächsten Nachbarschaft von Speyer befindlich war, scheint jene Tradition sehr glaubwürdig zu machen; auch finden sich in einem alten Verzeichnisse von Kleinodien, die, aus dem Kloster von Limburg herrührend, im Jahre 1058 dem Speyrer Dome vermacht wurden, sechs „Hörner von Helfantzehnen" erwähnt *), unter denen das in Rede stehende mit einbegriffen gewesen sein dürfte. — In demselben Verzeichnisse wird ferner u. a. ein „Sarck oder Schrein voller würdigs Heiligthumbs" (ein Reliquienkasten) „von Helffenbein" angeführt, was man, in Erwägung der so bedeutend übereinstimmenden Arbeit, auf den vorgenannten Kasten zu beziehen geneigt sein dürfte. Letzterer wurde bereits vor mehreren Jahren für die Kunstkammer erworben.

## 2. Email-Malereien.

Die sämmtlichen, so eben besprochenen Werke sind Schnitzarbeiten. Ihnen sind hier noch einige andre Werke verwandten Styles, welche durch ihre eigenthümliche und in so früher Zeit seltene Technik — eine

*) Simons histor. Beschreibung aller Bischöfe von Speyer, p. 47

mehr oder minder ausgebildete Email-Malerei — Interesse gewinnen, anzureihen.

Zunächst ist unter diesen ein 10½ Zoll langer, 6 Z. breiter, 7½ Z. hoher Reliquienkasten zu nennen, dessen Wände und dachförmiger Deckel aus kupfernen Platten zusammengesetzt und mit niellirten und emaillirten Darstellungen geschmückt sind. Die Behandlung ist hier der Art, dafs die dargestellten Figuren aus einer, in das vergoldete Kupfer eingegrabenen und mit dunkelbräunlichem Schmelz ausgefüllten Umrifszeichnung bestehen, während der sie umgebende Grund mit verschiedenen Emailfarben (Blau, Grün, Weifs) überzogen ist. Oben, auf dem Mittelfelde des Deckels, ist die Gestalt Christi angebracht; auf der einen Langseite des Daches die Steinigung Stephani, auf der andern das Martyrerthum des h. Laurentius. Bei diesen drei Darstellungen sind die Köpfe der Hauptfiguren in starkem Relief erhoben, was natürlich einen sehr üblen Eindruck macht. Die schmalen Seitenfelder des Daches sind durch die wechselnden Farben des Grundes getheilt, und enthalten die Symbole der vier Evangelisten. An den Seitenwänden des Kastens laufen, auf einzelnen Platten gearbeitet, die Figuren der zwölf Apostel umher. Der Styl sämmtlicher Darstellungen ist im Charakter des zwölften Jahrhunderts, aber roh und ungeschickt: auf die spätere Zeit dieses Jahrhunderts scheint der Umstand zu deuten, dafs der Grund einiger Platten mit einem anders gefärbten Rahmen umgeben ist, was sich bei Miniaturbildern in Handschriften der Zeit, die aus dem südlichen Deutschland stammen, in der Regel findet*). Die Fassung des 12.

*) F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei etc II, S. 17. — Auch bei diesen Handschriftbildern pflegt, den Arbeiten jenes Kastens analog, die Darstellung der Figuren nur aus einer Umrifszeichnung mit geringer, an Schmucktheilen angebrachter Färbung, namentlich Vergoldung, zu bestehen, so dafs die Figuren selbst im Wesentlichen, obgleich der Grund um sie her mit

ganzen Kastens gehört der neueren Zeit an; ebenso ist auch eine der Apostelfiguren eine spätere Ergänzung.

13. Ein zweiter kleinerer Reliquienkasten, in der Form eines kleinen Kapellchens, war aus ähnlich verzierten Kupferplatten zusammengesetzt; gegenwärtig sind dieselben nur roh (gleichwohl noch vollständig) über einen hölzernen Kern aneinandergefügt. Die figürlichen Darstellungen werden hier ebenfalls durch, in das vergoldete Kupfer eingegrabene (aber nicht mit dunkler Farbe ausgefüllte) Umrifszeichnungen gebildet; der Grund hinter den Figuren besteht aus blauer Emaille mit buntverzierten Rändern. An den Giebelseiten sind einzelne Figuren von Heiligen, unter Bögen stehend, dargestellt; an den vorderen Flächen des Kastens das Martyrium und Begräbnifs eines Heiligen. Bei letztern sind die Köpfe der dargestellten Figuren wiederum reliefartig erhoben. Die hinteren Flächen sind nur durch buntes Ornament ausgefüllt. Der byzantinische Styl ist in diesen Darstellungen noch ziemlich trocken, und dürfte zumeist der Zeit um den Anfang des zwölften Jahrhunderts entsprechen.

14. Aufserdem ist noch eine grofse Reihe einzelner, verschieden gestalteter kupferner Platten vorhanden, die mit den mannigfachsten in Emaille gemalten Blätter-Ornamenten byzantinischen Styles (wiederum dem zwölften Jahrhundert entsprechend) geschmückt sind. Auch finden sich unter ihnen einige mit figürlichen Darstellungen. So ein Stück, auf dem eine menschliche Figur mit einem Thiere kämpft, und darin die nackten Theile der ersteren wieder das vergoldete Kupfer zeigen und

---

Farbe überzogen ist, keine andere Farbe als die des Pergamentes zeigen. Ohne Zweifel schreibt sich dieser Gebrauch von einer Nachahmung der Reliefs (vornehmlich der Elfenbeinreliefs) her, deren Gründe, wie sich aus sichern Beispielen ergiebt, gefärbt, und bei denen aufserdem ebenso nur die Schmucktheile durch Farbe oder Gold hervorgehoben wurden.

der Kopf reliefartig erhöht ist. So ein andres mit der Darstellung eines Engels, dessen Umrisse durch Goldlinien gebildet sind. — Die verschiedenartigen Formen dieser Platten lassen es erkennen, dafs auch sie einst zum Schmuck besonderer Prachtgeräthe dienten. Eine 15.
aufserordentliche Menge solcher Stücke: der mannigfaltigsten Ornamentstreifen, Säulen und Pfeiler, Alles mit Emaillefarben bemalt, die Säulen und Pfeiler mit reichgebildeten vergoldeten Kapitälen, ist in neuerer Zeit zur Dekoration eines grofsen Kastens zusammengesetzt worden *).

*) Ueber die Lokale, welchen die verschiedenen, im Obigen angeführten Email-Arbeiten angehören, wissen wir keine bestimmte Auskunft zu geben; die bei dem ersten der besprochenen Reliquien-Kasten hinzugefügte Bemerkung mochte nicht entscheidend genug sein, um hierauf Schlüsse zu bauen. Zugleich aber ist es uns geschichtlich überliefert, dafs schon in der Zeit, deren Gepräge diese sämmtlichen Arbeiten tragen, im 12. Jahrhundert, die Fabriken von Limoges in der Emaillir-Kunst so eigenthümlich ausgezeichnet waren, dafs ihre Leistungen ganz einfach mit den Ausdrücken: *„opus de Limogia, labor Limogiae"* benannt wurden. (Vgl. *Duchesne aine* im *Dict. de la conversation et de la lecture, T. XXIV. Art. Email, p.* 130.) Wir dürfen demnach nicht ohne Grund vermuthen, dafs wenigstens einzelne der besprochenen Werke als Limoger Fabrikate zu betrachten sind.

# II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.

## 1. Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit.

Zu den wichtigsten Zeugnissen für die Entwickelungsgeschichte der Kunst, namentlich in den dunkleren Jahrhunderten des Mittelalters, gehören die auf den Siegeln enthaltenen Darstellungen, und zwar auf denjenigen Siegeln, welche von einzelnen Personen geführt wurden, indem bei diesen insgemein die Zeit der Anfertigung innerhalb gewisser Grenzen (je nach der Lebens- oder Regierungszeit der bezüglichen Personen) mit Sicherheit zu bestimmen ist. Bei anderen Kunstarbeiten der genannten Periode ist dagegen nur im seltenen Falle eine solche nähere Bestimmung möglich: die sichersten Anhaltspunkte gewähren außerdem die Miniaturmalereien in handschriftlichen Werken, sofern hier (falls nicht etwa besondere, näher bestimmende Umstände hinzutreten) die Charaktere der Schrift über die Zeit der Abfassung entscheiden; natürlich aber kann diese Entscheidung auf keine Weise so genau ausfallen, wie bei der genannten Klasse der Siegel. Doch ist die Siegelkunde seither noch fast gar nicht für die Zwecke der Kunstgeschichte benutzt worden.

Die in der Kunstkammer vorhandene Siegelsammlung bietet für diese Zwecke ein reichliches Material dar, indem die Zahl der mittelalterlichen Siegel allein ungefähr 700 beträgt. Diese sind in Wachs ausgeprägt und von Urkunden (bei Zerstreuung der Archive) entnommen. Ihre Benutzung für den in Rede stehenden Zweck wird um so mehr erleichtert, — oder vielmehr möglich gemacht, als das, von dem gegenwärtigen Direktor der Kunstkammer angefertigte Verzeichniſs derselben durchweg die genausten historischen Bestimmungen alles Einzelnen enthält. Die folgende kunstgeschichtliche Uebersicht stützt sich auf diese Bestimmungen und die darin beigebrachten Zeugnisse, indem es genügend ist, den Namen des Verfassers des Verzeichnisses als Autorität für deren Sicherheit anzuführen.

Freilich kann in der zu gebenden Uebersicht eben nur Einzelnes hervorgehoben werden, da jene Sammlung natürlich auf den Grund einer wesentlich verschiedenen historischen Disciplin zusammengestellt ist; auch eine vollkommen detaillirte Kunstgeschichte der Sphragistik würde an diesem Orte zu weit führen. Wir haben nur die Absicht, diejenigen Arbeiten, die sich durch eine gewisse künstlerische Bedeutung auszeichnen und deren Anfertigungs-Zeit feststeht, namhaft zu machen und an ihnen den Gang der Entwickelungsgeschichte der Kunst, in allgemeiner, stylistischer Beziehung, nachzuweisen. Wir werden somit vorzugsweise nur die persönlichen Siegel, und unter diesen diejenigen, welche die Darstellung menschlicher Figuren enthalten und die sich über den Kreis des rohen Handwerkes erheben, ins Auge fassen.

Die Sammlung der in Rede stehenden Wachssiegel bewegt sich übrigens, sowohl in Rücksicht auf das Lokal, dem dieselben angehören, als in Rücksicht auf die Anfertigungs-Zeit der Stempel, innerhalb gewisser Grenzen, wovon nur im Einzelnen Ausnahmen Statt finden.

Sie stammt gröfstentheils aus dem Archive des Klosters Wiedenbrück (im Münsterlande), und die Personen sowie die Corporationen, auf welche die Siegel sich beziehen, gehören fast sämmtlich Westphalen an. Es ist dies ein Umstand, der allerdings zwar einen weiteren Ueberblick über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Vaterlandes unzulässig macht, der zugleich aber den grofsen Vortheil gewährt, den Entwickelungsgang einer einzelnen provinziellen Schule (wenn dieses Wort hier bereits zulässig ist) mit einer gewissen Vollständigkeit und ohne durch dasjenige, was fremdartigen Richtungen angehört, zerstreut zu werden, verfolgen zu können. Das Einzelne, was andern Lokalen angehört, wird sodann leicht einzuschalten sein.

In Rücksicht auf die Zeit staminen die Siegel aus dem dreizehnten, mit besonderem Reichthum aus dem vierzehnten, zum Theil auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert; einige wenige sind aus noch früherer und aus noch späterer Zeit. Die genannte Periode aber ist diejenige, mit deren Beginn (wenigstens in Deutschland) der starre sogenannte byzantinische Styl einem weicheren, milderen, für eine anmuthvolle Ausbildung mehr geeigneten, Platz machte. Dieser neue Styl geht mit der sogenannten gothischen Baukunst Hand in Hand; er verbreitet sich mit ihr gleichzeitig über diejenigen Länder, in welchen die gothische Baukunst Eingang fand und hört ziemlich gleichzeitig mit ihr auf. (Er beginnt somit in Italien später und endet daselbst früher als wie namentlich in Deutschland.) Eine gewisse Sentimentalität der Auffassung, eine gröfsere oder geringere Schlankheit der Gestalten, eine Gewandung, deren Falten eigenthümlich lang gezogen und weich geschwungen sind und die, bei noch unfreier Naturwahrheit, doch oft mit einem sehr trefflichen Styl-Gefühle durchgebildet ist, bezeichnen die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Periode. Man hat diesen Styl passend mit dem Namen des germa-

nischen (vornehmlich im Gegensatz gegen die später hervortretenden Einflüsse antiker Bildungsweise) bezeichnet. Im fünfzehnten Jahrhundert meldet sich das Bestreben nach gröfserer Naturwahrheit, welches namentlich in den zeichnenden Künsten zu mannigfachen Abweichungen von den eben besprochenen Eigenthümlichkeiten führt, während hingegen in den Kunstleistungen der Bildnerei dieser Styl bis in die spätere Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in einzelnen Schulen bis in das sechszehnte, wirksam bleibt.

Unter den Siegeln, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, sind zunächst ein Paar Stücke anzuführen, welche noch den früheren Jahrhunderten angehören, und die, indem sie einen Rückblick auf ältere Kunstrichtungen gestatten, für die Beobachtung des Ueberganges derselben in den germanischen Styl zugleich Ausgangspunkte darbieten. Das älteste ist ein etwas 16.
fragmentirtes Siegel Otto's III. (No. 1. des Verzeichnisses der in Rede stehenden Sammlung), der von 983 bis 1002 regierte; da er aber in dem erhaltenen Theile der Umschrift noch als König bezeichnet wird, so kann die Anfertigung des Siegels nur in die Zeit von 983 bis 996 (erst im letzteren Jahre wurde er zum Kaiser gekrönt) fallen. Die Halbfigur des Königes, welche das Wappen enthält, ist ziemlich unbeschädigt geblieben; er hat das Scepter in der rechten Hand, in der linken den Reichsapfel ohne Kreuz; der königliche Mantel ist auf der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammen gehalten; das Gesicht sieht man von vorn. Die Arbeit ist, wie es in jener Zeit nicht anders erwartet werden kann, ziemlich roh, und kein sonderliches Naturgefühl darin ausgesprochen; sehr bemerkenswerth aber ist es, dafs die Linien der Gewandung nach einem bestimmten Princip geordnet sind, welches entschieden an die Kaiserbildnisse der karolingischen Periode und mit diesen an die unmittelbaren Vorbilder des classischen Alter-

thums erinnert. Von den eigentlichen Motiven des byzantinischen Styles wird hier noch nichts sichtbar *). Das Siegel reiht sich demnach den Sculpturen des oben (No. 1.) besprochenen elfenbeinernen Jagdhorns an.

17. Ein zweites Siegel (No. CXVI.) repräsentirt die Kunst in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Es ist das Siegel des Bischofes Egbert von Münster, reg. 1127—31, und enthält die sitzende Gestalt des Bischofes in einfach strengem byzantinischem Style, ohne an die im eilften Jahrhundert gewöhnlichen Verkrüppelungen der Gestalt zurückzudeuten, wenn auch sonst ohne lebendiges Gefühl. Zu bemerken ist hier der mannigfache Schmuck, der sich an den Gewanden des Bischofes befindet, namentlich die Menge kleiner Ringe, mit denen die Casula (das alterthümliche, durch beide Arme emporgeschobene Mefsgewand) bedeckt ist.

18. Aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ist sodann ein Siegel des Bischofes Bernhard III. von Paderborn, reg. 1203—24 (No. CXXXIV.), zu nennen. Die sitzende Gestalt des Bischofes erscheint auch hier noch sehr streng und in ziemlich bestimmt byzantinischem Style.

Bald aber macht sich der Uebergang in den germanischen Styl bemerklich. So zunächst in einem Sie-
19. gel des Erzbischofes Sifried von Mainz (No. CVIII.), welches selbe Siegel u. a. sich auf einer Urkunde des Bischofes vom J. 1205 vorfindet. Die ziemlich roh gearbeitete bischöfliche Gestalt läfst hier, bei dem Allgemeinen der älteren Anordnung, doch zugleich die bestimmte Neigung zu einer weicheren Linienführung erkennen. — Entschiedneres Zeugnifs geben einige an-

*) Diese Bemerkungen gelten von den sämmtlichen Siegeln der Ottonen, überhaupt — in gewisser Beziehung — von dem Stande der Kunstbildung des zehnten Jahrhunderts. Vergl.: Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg von L. Ranke u. F. Kugler. S. 91 u. a.

dre Siegel mit sitzenden bischöflichen Figuren. Als ein sehr merkwürdiges Beispiel dürfte ein Siegel des 20.
Bischofes Theodor III. von Münster, reg. 1218—26 (No. CXVII.), zu betrachten sein. Fehlt es auch der Figur, wie fast in der Regel den sitzenden Gestalten der Zeit, noch an genügendem Verhältnifs, ist namentlich der Oberkörper zu lang, so zeigt sich doch der Faltenwurf, besonders in der Casula, ungemein reich, in weicher Bewegung, fein und mit Verständnifs durchgebildet. — Diesem sehr ähnlich ist ein Siegel des Bischo- 21.
fes Adolph von Osnabrück, reg. 1217—21 (No. CXXIII.); nur ist die Gewandung noch fast ein wenig strenger, zugleich aber auch etwas feiner durchgebildet. — Das etwas spätere Siegel des Bischofes Conrad I. 22.
von Osnabrück, reg. 1226—39 (No. CXXIV.), zeichnet sich dagegen bereits, bei weicherer Behandlung, zugleich durch das Bestreben aus, die Theile der Gewandung in gröfseren Massen zusammen zu halten, was schon von einer Art statuarischer Wirkung ist. — Ein Siegel
der Aebtissin Heilwig von Freckenhorst, die in Ur- 23.
kunden vom J. 1240—1276 vorkömmt (No. CCIII.), befolgt in der Anlage wiederum noch die älteren byzantinischen Vorbilder, aber die weiche Führung der Linien stimmt auch hier mit der allgemeinen Richtung der Zeit überein. — Endlich ist, aus der früheren Zeit des 24.
dreizehnten Jahrhunderts noch ein, einer fremden Lokalität angehöriges Siegel, das des Johann von Cambrai, Archidiakonus von Brabant, welches einer Urkunde vom J. 1226 entnommen ist (No. CXLVIII.), zu erwähnen. Dies enthält die stehende Figur eines Geistlichen, welche zwar klein und einfach, aber mit vortrefflichen, ruhig klaren Motiven der Gewandung ausgeführt ist.

Die Siegel aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigen nunmehr, ähnlich wie das letztgenannte Beispiel, den germanischen Styl in einer schlichten und ruhig gemessenen Ausbildung, frei von der

Starrheit des byzantinischen, zugleich aber auch noch ohne das Hervortreten einer lebhafteren Individualität. Höchst interessant ist unter diesen das Siegel des Wig-
25. bold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei Münster, der dieses Amt in den Jahren 1270—97 verwaltete (No. CLXV.). Das Siegel ist nicht grofs und enthält eine gothische Architektur von ziemlich einfachen Formen, welche das erste selbständige Entwickelungsstadium dieses Baustyles bezeichnen. (Die reichere, buntere Ausbildung des Gothischen gehört dem vierzehnten Jahrhundert an.) Oberwärts sind zwei Nischen, in denen die Halbfiguren des heil. Petrus und eines ritterlichen Heiligen stehen; unterwärts, in einem blumenartigen Abschnitt, sieht man die Figur eines knieenden Mönches. Bei den kleinen Dimensionen kann hier natürlich von der Durchführung des Details wenig die Rede sein; doch ist die Gewandung an den genannten Figuren mit schönen edlen Motiven und in einer trefflich massenhaften Weise angelegt; auch bemerkt man an den Köpfen eine eigenthümliche, dem äginetischen Style der antiken Kunst verwandte Bildung der Gesichtszüge (die überhaupt in der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an deutschen Arbeiten häufig gefunden wird). Die Arbeit an diesem kleinen Werke ist überaus gediegen und sauber; Alles ist höchst bestimmt und mit Feinheit bezeichnet, das Relief in trefflicher Fülle hervorgehoben. Dies Siegel ist also zugleich auch für die Entwickelung der Technik des Stempelschneidens jener Periode ein wichtiges Zeugnifs: — es ist noch eine ganze Reihe ähnlich componirter geistlicher Siegel vorhanden, die indefs sämmtlich bedeutend unter dem genannten stehen. — Ein kleines
26. Siegel des Bischofes Everhard von Münster, reg. 1272 — 1301 (No. CXVIII.), welches wiederum die sitzende Figur des Bischofes enthält, ermangelt, wie die früher genannten, noch eines richtigen Körper-Verhältnisses, zeigt aber in der Gewandung ebenfalls eine edel

gemessene Anlage. — So auch ein Siegel der Aebtissin Irmegard von Herford, die im J. 1292 urkundlich genannt wird (No. CCXVI.); hier ist zugleich, bei minder bedeutender Ausführung, ein besseres Verhältnifs der Figur erstrebt. — Endlich gehört hierher auch noch das Siegel des Erzbischofes Mathias von Mainz, der am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts lebte (No. CIX.). Dies enthält die Figur des heiligen Martin, welche in einer edel statuarischen Weise angelegt ist. 27. 28.

Mit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich in der Darstellung der Figuren ein eigenthümlicher Typus, der im weiteren Verlauf desselben sich vollständiger ausbildet und diesem ganzen Zeitraum ein besonderes Gepräge giebt. Die Gestalten erhalten eine mehr oder minder geschweifte Haltung; das Weichgeschwungene in den Linien und in den Massen der Gewandung tritt mit noch gröfserer Bedeutsamkeit hervor; die Säume der Gewänder bewegen sich in zierlich geschlängelten Linien. Unter den Siegeln aus dem Anfange dieses Jahrhunderts nenne ich zunächst eine Reihenfolge, welche mit den Figuren sitzender Bischöfe versehen ist.

Das frühste von diesen ist das Siegel des Bischofes Otto von Münster, reg. 1301—8 (No. CXIX.), welches zwar klein und von ziemlich roher Arbeit ist, jedoch die Hinneigung zu der neuen Richtung bereits bestimmt erkennen läfst. — Mehr noch entspricht der letztern das Siegel des Bischofes Gotfried von Minden, reg. 1305—21 (No. CXIV.) — Das Siegel des Bischofes Ludwig von Münster, reg. 1310—57 (No. CXX.), läfst in der Gewandung der dargestellten Figur, die mit Feinheit und lebendigem Sinn durchgeführt ist, die vorhin besprochenen Eigenthümlichkeiten vollständig hervortreten; in der Figur zeigt sich hier zugleich das Streben nach richtigerem Verhältnifs, im Gesicht bereits nach portrait-artiger Auffassung. — Minder bedeutend 29. 30. 31. 32.

in der Ausführung, aber eben so charakteristisch für die Zeit, ist das Siegel des Bischofes Bernhard V. von Paderborn, reg. 1321 – 41 (No. CXXXVII.). — Sehr
33. trefflich ist das Siegel des Bischofes Gotfried von Osnabrück, reg. 1322 – 49 (No. CXXVIII.). Die Ausführung des Details ist hier sehr fein, die Gewandung ungemein edel und ohne das manierirte Wesen, wozu die in Rede stehende Ausbildung des germanischen Styles häufig Veranlassung giebt, behandelt; sie ist in schönen Massen angelegt und auf eine gewisse, contrastirende Bewegung der Falten berechnet. — Neben die-
34. sen Siegeln ist sodann auch ein grofses Majestätssiegel Kaiser Ludwigs des Baiern, reg. 1314 – 47 (No. II.), anzuführen. Es stellt den Kaiser thronend, vor einer gothischen Architektur, dar. Ohne sonderlich geistreiche Ausführung, ohne ein richtigeres Verhältnifs in der Figur, sieht man doch auch hier in den Falten der Gewandung das Bestreben, einzelne kräftigere Massen mit Sorgfalt hervorzuarbeiten.

Dieselbe Richtung spricht sich ferner in verschiedenen kleineren Siegeln derselben und der nächstfolgenden Zeit aus, welche zumeist stehende weibliche Gestalten enthalten. Eins der frühern unter diesen ist
35. das der Gräfin Margaretha von Ravensberg, Gemahlin des Grafen Otto IV., welcher 1312 – 39 regierte (No. XCII., XCIII.). Es ist ein Rundsiegel dessen Umfassung, innerhalb der Umschrift, rosettenartig aus acht Halbkreisen zusammengesetzt ist. In der Mitte steht die Figur der Gräfin, trefflich statuarisch aufgefafst, die Gewandung mit wohlgedachten Motiven, ohne ebenfalls die künstlerische Richtung der Zeit manieristisch zu übertreiben. Aufserdem ist aber auch das Ganze der Darstellung eigenthümlich anziehend. Der Grund wird, teppichartig, durch die Zweige eines blühenden Rosenbaumes ausgefüllt; darin sieht man zwei Wappenschilde, und zwei Hündchen zu den Seiten der Dame, deren

eins sie mit der Rechten streichelt, während sie auf der Linken einen Falken trägt. — Gleichzeitig ist das Siegel der Aebtissin Lisa von Freckenhorst, geb. Gräfin von Bentheim, die in Urkunden in den Jahren 1326 und 27 vorkömmt (No. CCIV.). Hier tritt wiederum das Geschweifte der Stellung mehr hervor, während im Uebrigen auch hier das statuarische Element gut aufgefafst ist. — In dem Siegel einer Nachfolgerin der letztern, der Aebtissin Catharina von Freckenhorst, geb. von Weingarden, in Urkunden von 1332—60 genannt (No. CCV.), steht die Figur der Aebtissin unter einem gothischen Tabernakel; sie zeichnet sich durch grofsartig noble und schlichte Motive der Gewandung eigenthümlich aus, während die Ausführung, wie die des vorigen Siegels, nicht sonderlich fein gehalten ist. — Trefflich ist ferner das Siegel der Aebtissin Lutgard von Herford, reg. 1326–56, welches in zwölf Exemplaren (No. CCXVIII–CCXXIX.) vorhanden ist. Hier ist die Aebtissin, unter einer gothischen Architektur, sitzend dargestellt, ebenfalls noch ohne ein genügend richtiges Körperverhältnifs, aber von zarterer Ausführung, mit einer feinen und ziemlich bewegten, doch nicht ins Kleinliche gehenden Behandlung des Gewandes. — Das Siegel des Abtes Bernhard von Marienfeld, reg. 1344–57 (No. CLXIV.) enthält die stehende Figur des Geistlichen unter einem gothischen Tabernakel, dessen Gewandung in einer sehr gefällig statuarischen Weise angelegt und in gemessenen weichen Linien behandelt ist. — Das schönste von all diesen kleineren Siegeln aber ist das der Aebtissin Lisa von Herford, geb. Edlen v. d. Berge, die um 1368 lebte (No. CCXXX—CCXXXII.). Unter einem Tabernakel von sehr geschmackvoller gothischer Bildung steht hier die Gestalt der Aebtissin in einer nur sehr wenig geschweiften Stellung; der Mantel, den sie mit der rechten Hand zusammenfafst, fällt in ungemein schönen und edlen Li-

nien herab. Die Arbeit ist höchst sauber und zierlich.

Neue Entwickelungsmomente treten, wie oben bereits bemerkt, im fünfzehnten Jahrhundert durch das Streben nach gröfserer Naturwahrheit hinzu. Unter den
41. hieher gehörigen Siegeln ist zuerst ein grofses Majestätssiegel des Kaisers Sigismund (No. III.) zu nennen. Dasselbe stellt den Kaiser unter der Bogenöffnung einer reichen gothischen Architektur sitzend dar. Alles Detail und Ornament an dieser, sowie die teppichartigen Verzierungen des Grundes sind sehr sauber gearbeitet. Was das Verhältnifs der Figur anbetrifft, so erscheint der Oberkörper, bei eigenthümlich schmalen Schultern (wie u. a. in der gleichzeitigen Cölner Malerschule), zwar noch immer etwas zu lang; dabei aber sind die Linien der Gewandung bereits mit einem feinen Verständnifs der Form gebildet. Sigismund regierte von 1411—37; auf den sechs kleinen Wappenschildern, welche die Figur umgeben, ist indefs der deutsche Reichsadler, welcher im J. 1433 ausschliefslich doppelt gebildet wird, noch von einfacher Form, so dafs hiernach die Anfertigung des Siegels zwischen 1411—33 fällt. —
42. Nächst dem eben besprochenen ist ein kaiserliches Sekretsiegel (No. IV.), welches ebenfalls dem Kaiser Sigismund anzugehören scheint, anzuführen. Es enthält die Halbfigur des Kaisers, in welcher die Formen voller gebildet sind und die Gewandung freier, zugleich aber auch schon mit einer Hinneigung zu jener mehr geschnittenen Weise, die in der spätern Zeit des Jahrhunderts vorherrschend wird, behandelt ist.

An diese reihen sich einige Siegel von Aebtissinnen
43. von Freckenhorst. Das Siegel der Aebtissin Anna, geb. Gräfin von Plesse, in Urkunden von 1426—55 genannt (No. CCVII.), enthält, unter gothischem Tabernakel, freilich nur eine sehr kleine Figur, an der man aber sowohl noch das weich Geschweifte in den Linien der

Gewandung, wie in der Gestalt ebenfalls die Neigung zu lebendigerer Fülle der Form wahrnimmt. — Eigenthümlich interessant ist das Siegel der Aebtissin Maria, geb. Gräfin von Tecklenburg, die in Urkunden von 1477—1517 genannt wird und 1527 starb (No. CCVIII.). Auch hier steht die Figur unter einem gothischen Tabernakel und ist ebenfalls klein, in der Ausführung sogar unansehnlich; dabei aber zeigen die Motive der Gewandung wiederum eine treffliche Durchbildung ebendesselben germanischen Styles, und zwar so, dafs sie auf eine nicht zu verläugnende Weise an die in ihrer Art trefflichen Arbeiten des älteren Hermann Vischer von Nürnberg (Vaters von Peter Vischer) erinnern *). — In ähnlicher Weise, und für den langen Fortbestand dieses sogenannten germanischen Styles ein wichtiges Zeugnifs, erscheint das Siegel der Aebtissin Agnes, geb. Gräfin von Limburg, reg. 1527—70 (No. CCIX.); doch hat hier die Figur ein schwereres Verhältnifs, auch ist die Arbeit roher. — Ja sogar das Siegel der Aebtissin Margaretha, geb. Gräfin v. d. Lippe, reg. 1570—78 (No. CCX.), entspricht noch den Haupttypen dieses Styles. Es enthält, unter einem barock gothischen Tabernakel mit gewundenen Säulen, die Gestalt eines bärtigen Priesters, dessen Körperverhältnifs aber ebenfalls ziemlich gedrückt erscheint. Diese Arbeit reiht sich somit denjenigen Arbeiten an, von denen erst in einem

*) Ich habe hier das bronzene Taufbecken Hermann Vischer's vom J. 1457 in der Stadtkirche zu Wittenberg, und zwar vornehmlich die vier Apostelfiguren an den Pfeilern, welche dasselbe stützen, im Sinne. Vergl. hierüber meine Abhandlung im „Museum, Blätter für bildende Kunst," 1837, S. 37. Der dort nachgewiesene Zusammenhang der Kunstrichtung Peter Vischer's mit der älteren deutschen Plastik (im Gegensatz gegen diejenige Meinung, welche dieselbe vorzugsweise aus italienischen Studien hervorgehen läfst) erhält durch viele Werke der Kunstkammer, in denen sich dieser Zusammenhang stufenweise darlegt, eine erfreuliche Bestätigung.

später folgenden Abschnitt (n. 272 ff.) die Rede sein kann. — Unter den Siegeln des fünfzehnten Jahrhun-
47. derts ist schliefslich noch das des Abtes Andreas von St Pantaleon in Köln (No. CLIII.) zu nennen, welches, als ein sehr seltenes Beispiel, die specielle Jahresbezeichnung 1491 trägt. Unter einem Tabernakel von sehr zierlicher und reich durchgebildeter gothischer Architektur sieht man hier die Figur des Abtes mit Krummstab und Buch stehen. Die Arbeit ist fein und etwas scharf. In der Gewandung bemerkt man hier, die Motive des germanischen Styles verlassend, bereits scharfgeschnittene und härtere Linien.

Mit Absicht sind unter den bisher betrachteten Siegelbildern nur solche namhaft gemacht, in denen die dargestellten Figuren mit einer mehr oder minder reichen Gewandung versehen erscheinen, indem sich in dieser — bei einer noch unvollendeten Kunst — die Styl-Unterschiede sicherer auffassen lassen; während da, wo es mehr nur auf die einfachen Linien der körperlichen Gestalt und aufserdem etwa auf den Schmuck an Wappen und anderen Dingen ankommt, diese Unterschiede nicht in gleicher Klarheit hervortreten. Dies ist vorzugsweise der Fall bei den Reitersiegeln, dergleichen der höhere Adel führte. Doch kann man wenigstens in allgemeinen Beziehungen auch an ihnen ähnliche Stadien der künstlerischen Entwickelung verfolgen; wir belegen dies durch einige charakteristische Beispiele.

48. Unter den Siegeln des dreizehnten Jahrhunderts ist u. a. das des Grafen Bernhard von der Lippe anzuführen, welches in vier Exemplaren (No. XXXIII—XXXVI.) vorhanden ist, und deren eines von einer Urkunde vom J. 1231 herrührt. Dies zeigt jedoch die Typen des germanischen Styles noch in einer ziemlich
49. ungeschickten Behandlung. — Interessanter ist das Siegel des Grafen Adolph von der Mark, gest. 1249

(No. XL.), besonders durch die beabsichtigte feine Ausführung, der es aber noch an Sicherheit in der Führung der Linien fehlt, sowie auch die Arbeit noch etwas ziemlich scharf Geritztes hat. Das Pferd ist (wie gewöhnlich in den Reitersiegeln) ohne sonderliches Leben; der Wappenrock und die langflatternden Pferdedecken, deren Falten indefs ziemlich schwunglos gezeichnet sind, haben eine fein carrirte Verzierung, wodurch das Ganze eigenthümlich reich erscheint.

Die interessanteren Reitersiegel gehören dem vier- 50.
zehnten Jahrhundert an. Als eins der frühsten ist unter diesen das des Ritters Hermann von Münster (No. CCCLXXVIII.) zu nennen, mit welchem sich anderweitig eine Urkunde vom J. 1303 unterzeichnet vorfindet. Das Ganze ist ansprechend lebendig gefafst, besonders die Figur des Ritters; auch das Pferd ist besser, als man es gewöhnlich findet. Das Siegel ist übrigens für die Geschichte der Siegelkunde höchst merkwürdig, indem es das einzige bekannte Beispiel vom Gebrauche des Reitersiegels bei einer Person niedern Adels (dessen Siegel durchweg nur aus den Wappen bestehen) ausmacht. — Auch das Siegel des Gra- 51.
fen Otto IV. von Ravensberg, gest. 1329, das in fünf Exemplaren (No. XLIV—XLVIII.) vorhanden ist, zeichnet sich durch die tüchtige Fassung des Ganzen und die einfach solide Behandlung aus. Eins der genannten Exemplare ist, was ebenfalls als seltene Erscheinung angeführt werden mufs, mit einem gleich grofsen Contrasiegel versehen. — Das Siegel des Grafen Bernhard 52.
von Ravensberg, reg. 1329—46 (No. L.), zeigt eine mehr als gewöhnlich bewegte Darstellung, indem der Ritter mit geschwungenem Schwerte vorwärts reitet. Diese lebhaftere Bewegung ist gut ausgedrückt, das Pferd aber wieder sehr schlecht. In dem Faltenwurf der Pferdedecken erkennt man die weicheren Typen der Zeit. — Aehnliches Streben nach bewegterer Dar- 53.

stellung sieht man auf dem Siegel des Edlen Bernhard von der Lippe, um 1358 (No. XXXVIII und XXXIX.). Zwar in auffallend kleinem Verhältnisse, aber leicht und lebendig sitzt hier der Ritter auf dem Pferde, dessen Decken zierlich im Winde flattern. Die Ausführung ist sauber, wenn auch wiederum etwas scharf geritzt. —

54. So ist aus derselben Zeit auch das Siegel des Ruprecht, Pfalzgrafen vom Rhein und Herzoges von Baiern, zu nennen, welches einer Urkunde vom J. 1349 angehört hat (No. VII.). Leichte Haltung des Ritters, frei flatternde und sorgfältig gearbeitete Pferdedecken, ein phantastisch schöner Helmschmuck geben auch dieser Arbeit ein namhaftes Interesse.

Die von Corporationen geführten Siegel können hier natürlich weniger in Betracht kommen, indem sie, die sich nicht an die Lebenszeit einzelner Personen anschliefsen, keinen bestimmten historischen Anhaltspunkt gewähren. Zugleich sind sie für die gegenwärtige Uebersicht auch dadurch von geringerer Bedeutsamkeit, dafs sie zumeist — sowohl die Siegel geistlicher Corporationen, in denen in der Regel heilige Figuren enthalten sind, als auch die Siegel bürgerlicher Corporationen, die gewöhnlich durch architektonische Darstellungen, zum Theil mit Wappen- oder Heiligenbildern verbunden, ausgefüllt werden — einen mehr untergeordneten Kunstwerth ha-

55. ben. Als besonders interessant ist unter den städtischen Siegeln nur das der Stadt Boppard (No. DXXXVII.) anzuführen, welches dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören scheint. Es enthält die Seitenansicht einer Kirche byzantinischen Styles: neben dem Chor, welcher in einer mehreckigen Form schliefst (also die Uebergangszeit aus dem Byzantinischen ins Gothische bezeichnet), zwei viereckige Thürme; auf der Spitze des Daches über dem (nicht dargestellten) westlichen Giebel die Figur eines grofsen Vogels; unter den Fenstern des Schiffes die Inschrift „*S. Severus*". Die Kirche er-

scheint von einer kreisrunden Mauer umgeben, in deren Portal, vorn, die Gestalt eines heiligen Bischofes sichtbar wird. Das Ganze ist vortrefflich, in stark erhabenem Relief, gearbeitet.

So sind endlich auch die zahlreichen Siegel, welche nur Wappen enthalten, für den vorliegenden Zweck wenig brauchbar, indem natürlich die Styl-Unterschiede an ihnen nur in einzelnen Fällen bestimmt hervortreten können. Nur Beispiels halber mögen einige Siegel mit Wappenadlern genannt werden. Eins derselben, das 56.
des Grafen Heinrich von Arnsberg, der in Urkunden vom J. 1145 – 93 genannt wird (No. XV.), zeigt die Figur des Adlers in einer streng ornamentistischen, tüchtigen Weise behandelt; sehr wichtig ist dies Siegel für die Geschichte der Sphragistik als eins der ältesten bekannten Dynasten-Siegel. Die Siegel der Grafen von Rietberg, das des Grafen Conrad, gest. 1273 (No. LIII), 57.
und vornehmlich das des Grafen Otto, gest. 1347 (No. LIV.), 58.
zeichnen sich ebenfalls durch eine schöne Stylisirung der freien Naturform aus. U. a. m.

## 2. Schnitzwerke

### und einige andre Arbeiten germanischen Styles.

Unter diesen Werken dürfte als das älteste der vor- 59.
handenen eine wunderliche kleine Elfenbein-Gruppe von 3¼ Zoll Höhe anzuführen sein, welche in ihrem Ensemble ungefähr die Gestalt eines Knaufes hat und wahrscheinlich irgendwie als Aufsatz diente. Sie stellt einen Fürsten dar, welcher auf seinem Throne sitzt und in der Rechten das Schwert, auf der Linken einen Falken hält. Hinterwärts umgiebt ihn eine dichtgedrängte Schaar von Kriegern, so dafs die äufseren von diesen nur relief-

artig hervortreten, während von den übrigen nichts als das Obertheil der Köpfe angedeutet ist. Die Krieger tragen Kettenpanzer (auch Kettenhauben statt der Helme), Waffenröcke und grofse dreieckige Schilde, eine Weise der Rüstung, welche besonders gegen den Schlufs des zwölften und in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts häufig vorkömmt. Die Anlage der Gruppe zeigt den germanischen Styl noch erst in den allgemeinsten Motiven, die Ausführung ist sehr roh, unförmlich und plump. Jedenfalls dürfte sie noch in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehören *).

60. Von ähnlichem Gesammt-Eindruck, obschon von ungleich besserer Ausführung, sind zwei andre kleine Arbeiten, deren jede die Gestalt eines Bischofes, auf einem Lehnsessel sitzend, die Rechte schwörend erhoben und in der Linken den Bischofstab, darstellt. Die Haltung beider ist sehr zusammengedrückt, die Composition somit ziemlich schwerfällig; in der Gewandung jedoch, in den vollen und weich gebrochenen Linien der Falten läfst sich hier der germanische Styl bereits in seiner weiteren Ausbildung erkennen.

Mit Ausnahme der ebengenannten bestehen fast alle

*) Die Arbeit soll, angeblicher Weise, aus Brandenburg herstammen und den König Heinrich den Vogler darstellen. Eine zweite ganz ähnliche Gruppe, offenbar das Gegenstück zu dieser und von ihr nur durch eine etwas abweichende Anordnung der Gewandung, so wie dadurch unterschieden, dafs das Schwert des Fürsten abgebrochen ist, wurde in Ober-Italien (in der Grafschaft Collalto, nahe am trevischen Gebiete) gefunden. Letztere hat der Italiener Anselmo Costadoni in seiner *Raccolta d'opuscoli scientifici, P. XLV.*, abgebildet und auch hier die Meinung ausgesprochen, dafs in ihr Heinrich der Vogler vorgestellt sei. Diese Meinung ist indefs bereits in der „Sammlung einiger ausgesuchten Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig. Leipzig 1754. 8. S. 482," (wobei zugleich ein Nachstich der Abbildung des italienischen Bildwerkes gegeben wird) durch R. von Bünau widerlegt worden.

Darstellungen des germanischen Styles aus Reliefarbeiten in Elfenbein, welche theils zu dem Zweck kleiner tragbarer Altärchen, theils vielleicht zur Ausschmükkung verschiedener Gegenstände (etwa von Büchern, Reliquienkästchen oder dergl.) gearbeitet sind. Sie scheinen der Mehrzahl nach dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören, indem die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles in ihnen bereits im Allgemeinen vollständig entwickelt sind.

Als weniger bedeutende Arbeiten, vielleicht zu den früheren Erzeugnissen dieses Styles gehörig, sind ein Paar Täfelchen anzuführen, auf denen die Anbetung der Könige dargestellt ist. (Auf der Rückseite des gröfseren Täfelchens ist ein Relief des h. Georg enthalten). — Interessanter sind zwei andre Platten, deren jede in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, stehend, und zu ihren Seiten zwei weibliche Heilige enthält. Die eine von diesen Platten, oberwärts mit drei zierlichen Spitzbögen bekrönt, zeigt die Figuren in stärkerem Relief; die Ausführung in ihr ist sehr sauber, auch werden einige gute Motive in der Gewandung bemerklich, doch sind die Körper in jener manierirt geschweiften Stellung gehalten, welche leider die anziehenderen Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles nicht selten verdirbt. Die andre Darstellung, durch drei gothische Giebel mit Rundbögen bekrönt, hat ein flacheres Relief und ist minder fein ausgeführt; dagegen sind die Gestalten von schönen, schlanken Verhältnissen und die Linien der Gewandung in meisterhafter Trefflichkeit angeordnet. 61. 62. 63.

In verhältnifsmäfsig nicht ganz unbedeutender Gröfse sieht man eine Gruppe von zwei Reliefiguren (5 Zoll hoch), hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, nebeneinander auf dem Throne sitzend, und in jener Geberde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichtes häufig gegeben wird. 64.

Christus, das Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein ausgeführt, aber auch sie mit all den schönen und grofsartigen Linien der Gewandung, zu denen der germanische Styl Anlafs giebt. Ein eigenthümliches Interesse gewährt diese Arbeit noch dadurch, dafs ihre Bemalung erhalten ist (während bei andren Werken der Art sich zumeist nur noch geringe Spuren einer solchen zu zeigen pflegen), und dafs man somit, was die Grenzen der Bemalung bei mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten anbetrifft, ein sicheres Beispiel vor sich hat. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung und Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reich ornamentirte Goldsäume umgeben rings die Ränder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet, und aufserdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen.

65. In die Klasse jener tragbaren Altärchen gehört zunächst ein Diptychon, aus zwei Tafeln von ebenfalls nicht unbedeutender Dimension bestehend. (Eine jede der letzteren mifst 8 Zoll in der Höhe und 4½ Zoll in der Breite.) Auf den inneren Flächen derselben sind je drei reich componirte Hautreliefs enthalten, deren jedes durch eine Reihe zierlich gothischer Bögen bekrönt wird. Sie stellen die Leidensgeschichte dar, und zwar nach folgender Eintheilung: 1) Die Erweckung des Lazarus und Christi Einzug in Jerusalem, beide Gegenstände ohne Trennung nebeneinander. 2) Die Fufswaschung. 3) Das Abendmahl. 4) Christus am Oelberge. 5) Judas Verrath und Tod. (Er hängt seitwärts, neben der Darstellung des Verrathes, an einem Baum, und die

Eingeweide brechen aus seinem Leibe hervor.) 6) Die Kreuzigung: ein Fürst kniet zur Seite des gekreuzigten Erlösers. Manche gutgedachte Einzelheiten machen sich in diesen Compositionen bemerklich, wie z. B. in der Fufswaschung das Sträuben des Petrus und die Bewegung eines andern Jüngers, der sich die Füfse entblöfst, — in der Darstellung des Oelberges die schlafenden Jünger, — in der letzten Darstellung die in Ohnmacht sinkende Maria. Doch fehlt es im Ganzen, wenn auch nicht an Fleifs, so doch an eigentlicher Zartheit des Gefühles und es tritt mehr eine handwerksmäfsige Manier hervor.

Ein kleines Triptychon (d. h. ein Mittelfeld mit zwei beweglichen Flügeln), oberwärts mit gothischen Bögen und Giebeln bekrönt, enthält Darstellungen eines mehr symbolischen Inhalts. In dem Mittelfelde sieht man den Erlöser am Baume des Kreuzes, die Hände unter der Brust gekreuzt. Zwei Halbfiguren über dem Kreuzstamme halten die Dornenkrone und die Nägel. Unterwärts sieht man auf beiden Seiten des Kreuzes Gruppen mit verschiedenem Geräth, zwei Personen mit dem Kleide Christi. Auf dem linken Flügel steht die Mater dolorosa mit dem Schwerte im Herzen, zwei klagende weibliche Figuren und eine knieende mit einer Krone auf dem Haupte (ohne Zweifel die Bestellerin der Arbeit) neben ihr; oberwärts ist das Christushaupt und das Schweifstuch angebracht. Auf dem rechten Flügel stehen wiederum drei Klagende; über ihnen ist die Leiter (vermuthlich auf die Abnahme vom Kreuz hindeutend), auf welcher man, höchlich naiv, zwei menschliche Füfse in ihrer Unteransicht bemerkt. Die Arbeit des Ganzen ist ziemlich roh und dürfte vielleicht noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Viele Schmucktheile erscheinen braun gefärbt, was ohne Zweifel wiederum die Spur einer ehemaligen Vergoldung derselben ist. 66.

67. Ein drittes Altärchen ist eine Arbeit von gröfster Anmuth und läfst den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen. Den mittleren Theil desselben bildet ein offenes Tabernakel (6¼ Zoll hoch) von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. Auch in dieser Figur verläugnet sich allerdings nicht das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles; die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Weise gezogen, wie man es gewöhnlich bei den Madonnenstatuen der Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit aufserordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaafse durchgeführt; auch tritt in der Gewandung bereits ein stoffliches Element hervor. Das Gesicht, gleichfalls zwar noch von einer gewissen typischen Bildung, hat dessenungeachtet einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, welche dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschliefsen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in flachem Relief: die Verkündigung, die Geburt Christi, die heil. drei Könige und die Darstellung im Tempel. Die Ausführung dieser Reliefs ist sehr schlicht, aber ebenfalls sauber und ohne Manier. Die Unterfutter der Gewänder zeigen, an den Reliefs wie an der Statuette, gegenwärtig einen gelblichen Farbenton.

68. Mehr dekorativ als die bisher angeführten Gegenstände erscheinen die Figuren, welche in der mit Laubwerk geschmückten Krone eines elfenbeinernen Bischofstabes (aus der Abtei Liesborn in Westphalen stammend) enthaltend sind. Diese bilden eine frei durchbrochene Arbeit; auf der einen Seite Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, auf der andern der ge-

kreuzigte Heiland zwischen Maria und Johannes. Die Arbeit, wenn auch nicht ohne handwerksmäfsige Manier, ist doch sauber ausgeführt und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierrath an.

Ein, aus drei Stücken zusammengesetztes Elfenbein- 69.
relief enthält in der Mitte eine Darstellung Christi, der mit ausgebreiteten Armen im Grabe steht (was die Italiener „Pietà" nennen); zu seinen Seiten Maria und Johannes, beide in ruhig trauernder Stellung. Dies Werkchen unterscheidet sich von den vorgenannten Arbeiten germanischen Styles wesentlich; während jene vielleicht ohne Ausnahme der deutschen Kunst angehören dürften, scheint das in Rede stehende in Italien, und zwar zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, gefertigt zu sein. Das Ganze hat nichts mehr von den oft manierirten Elementen, die in der deutschen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts vorherrschen; die Arbeit zeigt, ohne gerade sonderlich fein zu sein, ein schönes lauteres Gefühl, und besonders die Maria ist von grofsem Adel in der Stellung und vorzüglich ansprechenden Motiven des Faltenwurfes; die Figur des Johannes ist leider etwas beschädigt. Auch die, wenn nicht ursprüngliche, so doch alte Umfassung des Stückes mit einem musivisch gearbeiteten Rahmen und Giebel, dergleichen ausschliefslich der italienischen Kunst anzugehören pflegt, deutet hier auf das genannte Lokal hin. —

Einige Darstellungen, ihrem Inhalte nach seltener als die bisher besprochenen, beziehen sich nicht auf religiöse, sondern auf weltliche Gegenstände, und vornehmlich ist es das Gebiet der Minne, welches hier, wie in den Minneliedern jener schönen Zeit, zu mannigfachen Bildern Veranlassung giebt. Zuvörderst mag unter die- 70.
sen ein Elfenbein-Medaillon (3½ Zoll im Durchmesser) genannt werden, an dessen oberem Rande zwei Drachen angebracht sind. Dasselbe enthält die Darstellung eines Turnieres. Zwei geharnischte Ritter, den Reiter-

bildern auf den Siegeln jener Zeit ganz ähnlich, sprengen mit ihren Lanzen gegen einander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar. Oberwärts ist der Balkon mit den Zuschauern, welche auf mannigfache Weise ihre Theilnahme an dem Kampfspiele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. Die Ausführung dieser kleinen Arbeit ist übrigens ziemlich roh.

71. Höchst anmuthvoll, fein gearbeitet und mit eigenthümlich liebenswürdigem Gefühle durchgeführt ist dagegen ein andres kleines Relief (etwas über 3 Zoll hoch und 2 Zoll breit), welches früher vielleicht den Deckel irgend einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt hat. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schoofse und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt, mit Flügeln, in den Händen zwei Pfeile, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren liebten. In den beiden äufseren Ecken gewahrt man noch zwei andere kleine Figuren im Kostüm der Engel, von denen die eine auf einer Hand-Orgel, die andre auf der Laute spielt. Zu bemerken ist, dafs diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen, d. h. auf einem anderweitigen Grunde (gegenwärtig auf einer Holzplatte) aufgelegt ist, welcher früher ohne Zweifel, um das Ganze kräfti-

ger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war.

Zu den Arbeiten dieser Art gehören sodann zwei 72.
Kästen, welche an ihren Seitenwänden mit Elfenbein-Reliefs umgeben sind; die Arbeit an beiden ist noch sehr einfach, sogar roh, und man dürfte sie vielleicht noch als Produkte des dreizehnten Jahrhunderts betrachten können. Der gröfsere von diesen Kästen ist auf jeder Langseite mit fünf, auf jeder schmalen Seite mit zwei Platten versehen. Auf jeder einzelnen Platte sieht man entweder zwei Frauen, oder einen Mann mit einer Frau, welche theils schlicht, theils wie im Gespräch nebeneinander stehen, dargestellt. Der Grund ist architektur-artig behandelt, die Ecken des Kastens sind als Thürmchen ausgebildet. — Der kleinere Kasten hat 73.
ebenfalls je zwei Platten auf den schmalen, aber nur je drei Platten auf den Langseiten. Die Darstellungen sind ähnlich, auch überall zwei Personen neben einander, doch ist die Auffassung belebter, indem die Gestalten sich zum Theil umfassen, die Ausführung aber noch roher. Der Grund dieser Darstellungen ist landschaftlich. Die Deckel beider Kästen sind von neuerer Arbeit.

Noch zwei andre Kästchen verwandten Styles sind aufser den ebengenannten zu erwähnen, welche, wie diese, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von Schmuckgeräthen dienten, indefs aus andrem Materiale gefertigt sind. Das eine ist von Holz und mit flachem Deckel 74.
versehen (6½ Zoll lang, 4½ Zoll breit, 3 Zoll hoch). Der Deckel und die Seitenwände des Kastens sind mit ziemlich leichtgeschnitzten, etwas manierirten Darstellungen, etwa aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, geschmückt. Die Hauptdarstellung ist auf dem Deckel; in grofsen gothischen Minuskeln führt dieser die Umschrift: *min. hort. de. biz. gnadig mir. wan. ich. mich. scheden. sol. ro(n). d(ir).* In der Mitte sieht man eine weibliche Gestalt mit weitgebreiteten Flügeln, den

Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen und mit Schnabelschuhen an den Füfsen, — ohne Zweifel wiederum Frau Minne; sie sitzt auf dem Rücken eines knieenden bärtigen Mannes, der mit dem zierlichen Kostüme der Zeit angethan ist. Zur Rechten steht ein junges Weib, welches ein Herz darbringt, zur Linken ein älterer bärtiger Mann mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Grund des Reliefs ist Teppich-artig ausgeschnitten; ebenso der an den Seitenreliefs des Kastens. Diese enthalten, in vier Darstellungen, die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses. Auf den ersten beiden sieht man die allmählige Annäherung eines Liebespaares, sodann die Umarmung, auf dem letzten die Trennung; Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Die Auffassung dieser Darstellungen ist übrigens, wie auch die Ausführung, nicht durch ein sonderlich zartes, inniges Gefühl geleitet worden.

73. Das andere Kästchen (5¼ Zoll lang, 2½ Zoll breit, 4 Zoll hoch), ebenfalls von Holz, hat einen feinen Kreideüberzug, worauf verschiedene Relief-artig erhöhete und in Farben ausgeführte Darstellungen enthalten sind. Der Deckel des Kästchens ist gewölbt, der Fufs in der Form gothischer Rosetten ausgeschnitzt. Der Grund zwischen den Darstellungen ist golden punktirt, diese selbst, aufser den Farben, mit mannigfachen Goldzierrathen versehen. Das Kostüm der Figuren ist reich und prächtig, buntgeschlitzt, Schleppkleider und Hängeärmel, Schnabelschuhe, Behänge von Schellen (wie es scheint) u. s. w. Der eigenthümliche Schnitt des Kostüm's, der Styl der Zeichnung und der Malerei deuten mit Bestimmtheit auf das vierzehnte Jahrhundert; einzelne Motive, namentlich die Bildung der Gesichter, erinnern an den Charakter der kölnischen Malerschule. Leider sind an den erhabenen Theilen dieser Darstellungen die Far-

ben, bereits mehrfach abgerieben. — Die Darstellung der Vorderseite wird durch einen Arabesken-artigen Baum in zwei Theile gesondert. Auf der rechten Seite sieht man eine Dame in einer sonderbaren Stellung, so dafs man nicht wohl entscheiden kann, ob sie sitzt oder tanzt; ihr rechter Fufs ist etwas erhoben, und der grüne Strumpf wird bis zur Wade sichtbar. Ihr gegenüber, auf der linken Seite, sitzt ein ritterlicher Jüngling auf einem Kissen; sein rechter Fufs ist roth bekleidet, der linke, den er mit beiden Händen erhebt, weifs und mit einem vierfachen grünen Bande um den Knöchel umgeben. Hinter ihm steht ein zweite Dame, in weitere Gewande jungfräulich verhüllt, und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Auf der Darstellung, welche den gewölbten Deckel des Kästchens schmückt, sind dieselben Personen enthalten. Hier ist in der Mitte ein Springbrunnen angebracht. Auf der rechten Seite sieht man den Jüngling, indem er die zweite Dame (die auf der ersten Darstellung hinter ihm steht) umfafst. Auf der linken Seite, zu den Beiden hinüberblickend und eine Schriftrolle in der Hand emporhaltend, steht die erste Dame. Die schmalen Seitenwände des Kästchens sind mit Kronen geschmückt. Auf der Rückwand ist ein Adler oder Falke angebracht, der eine Schriftrolle in seinen Fängen hält. — Zur Erklärung dieser Darstellungen ist vor geraumer Zeit bereits, ehe das Kästchen nach Berlin gelangt war, eine sehr ausführliche und mit mannigfach gelehrtem Apparat versehene Schrift erschienen: „Johann „Georg von Eckhart: Erklärung eines alten Kleino„dien-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinete zu Nürn„berg, worauf die Verlöbnifs Heinrichs Hertzogen von „Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein mit Agnesen Pfal„tzis. Erb-Princessin vorgestellet ist, etc. Nürnberg, 1725." (56 S. in 4.) Der Verf. bezieht, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die Darstellungen des Kästchens auf die bekannte romantische Vermählung der Agnes von

Hohenstaufen, Nichte des Kaisers Friedrich Barbarossa, mit Heinrich, dem Sohne Heinrichs des Löwen (im J. 1194), wodurch der langjährige verderbliche Zwist beider Familien beigelegt ward. Die Vermählung wurde, ohne Wissen des Vaters der Agnes, durch ihre Mutter insgeheim zu Stande gebracht. So deutet es der Verfasser, dafs bei dem da bestellten Liebespaare Niemand weiter als nur noch eine zweite Dame (die Mutter) zugegen ist. Das erste Bild stellt, nach seiner Ansicht, die Schmückung des jungen Herzogs für das Fest der Trauung dar: die Mutter der Agnes (jene Dame in ihrer halb sitzenden, halb tanzenden Stellung) habe ein Schmuckband von ihrem Beine abgelöst und dasselbe dem Bräutigam übersandt, der es, nach Unterweisung der Braut, um das eigene Bein zu legen beschäftigt sei. Die Kronen auf den beiden Seiten bezeichnen das fürstliche Geschlecht der Dargestellten. Den Vogel auf der Rückseite des Kästchens erklärt der Verfasser als einen Falken, und zwar als eine Anspielung auf die Worte der Mutter, mit denen diese dem heimkehrenden Gemahle das Geschehene zu entdecken begann: „Ich habe (so sprach sie zu ihm) einen auserwählten Falken gefangen, der über's Feld geflogen kam; einen schöneren habt ihr nie gesehen; sein braunes Haupt, seine blanke Kehle, seine langen Schwungfedern, seine gekrümmten Klauen und Schnabel geben ein gutes Zeugnifs, dafs ihn sein Vater auf hohem Aste auferzogen habe," etc. Auf der Schriftrolle, welche der Vogel in seinen Klauen hält, sieht man einen, gegenwärtig etwas verletzten Buchstaben, den der Verf. als ein A (zur Bezeichnung des Namens Agnes) liest; so auch zwei ornamentistische Figuren auf dem Grunde des Deckelbildes, die ebenfalls einem A ähnlich erscheinen. Auf der Schriftrolle, welche die als Mutter der Agnes bezeichnete Dame auf demselben Bilde hält, befindet sich ebenso eine kurze In-

schrift, welche der Verf. als „*Jot bc*" liest *) und als Got benedic (Gott segne) erklärt. Ohne uns hierauf weiter einzulassen, bemerken wir über das Ganze der Auslegung nur, dafs dieselbe, was ihre Sicherheit anbetrifft, freilich auf ziemlich schwachen Füfsen beruht, dafs sie aber eins der anmuthigsten Ereignisse deutscher Geschichte mit diesen Darstellungen auf eine keineswegs geistlose Weise in Verbindung bringt und somit — wenigstens in Ermangelung einer bessern — dem Beschauer immerhin gar Manches zu denken giebt. Darin freilich müssen wir dem Verfasser entschieden widersprechen, dafs das Kästchen aus jener Zeit stamme und etwa für die Agnes selbst gearbeitet sei. Abbildungen sämmtlicher Darstellungen des Kästchens, welche deren Styl in einer ganz leidlichen Weise wiedergeben, sind der genannten Schrift beigefügt.

---

Den Werken der in Rede stehenden Periode sind noch einige interessante kirchliche Utensilien der Zeit anzureihen. Zunächst eine Bischofmütze, auf deren einen Seite die Krönung Mariä, auf der andern die Verkündigung mit ziemlich roher Stickerei dargestellt ist: die Gewänder sind aus Perlen zusammengesetzt. — Sodann eine Sammtdecke, dergleichen zur Bedeckung der Reliquiengefäfse dienten; sie ist mit allerlei frommen Gaben: Schaustücken, Steinen, Münzen, Ex-voto's u. s. w. behängt. Beide Stücke stammen aus Minden. — Ferner ein sehr grofser goldner Finger-Ring, dessen Platte 2 Zoll im Durchmesser hat. In der Mitte derselben ist ein grofser roher Saphir von herzförmiger Gestalt, umher sind kleinere Steine und Perlen eingelassen. Die ganze Arbeit zeigt Begehren nach Pracht, aber zugleich ein vollkommenes Unvermögen künstlerischer Gestaltung. Auf dem Ringe selbst findet sich, mit neugothischen Majuskeln,

76

77

73

*) Sie mufs aber ohne Zweifel als „*tot : bc*" gelesen werden.

die Inschrift: GISLB. ME. DEDS. PET. Die Schreibart der Buchstaben deutet hier, bei dem eigenthümlichen Schwanken der Formen eines und desselben Buchstaben (wie namentlich die verschiedenen D und E beweisen) auf das 13te Jahrhundert. Der Direktor der Kunstkammer ist demnach, in dem von ihm verfafsten Verzeichnisse, der Meinung, dafs dieser Ring der Investitur-Ring des Erzbischofes Giselbert von Bremen sei, der zu Ende jenes Jahrhunderts lebte und dessen Stift den h. Petrus als Schutzpatron verehrte; er liest die Inschrift, mit Auflösung der Abkürzungen, also: „*Gislb(erto) me ded(it) S(anctus) Pet(rus).*"

79. Ein viertes merkwürdiges Stück ist eine Krone von vergoldetem Silber: ein breiter Ring von dünnem Silberblech, aus dem sich, einander gegenüberstehend, vier Lilien-förmige Blumen erheben; in ziemlich roher Weise mit Steinen besetzt, von denen gegenwärtig die meisten fehlen. Die Krone gehört zu denjenigen Kirchenschätzen des ehemaligen Gesammt-Cantons Basel, welche, nach dessen neuerlich erfolgter Trennung, der Landschaft Liestal zugefallen waren und im Mai d. J. 1836 öffentlich versteigert wurden. Sie soll aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts herrühren und den Leichnam der Kaiserin Anna, zweiten Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, auf ihrem Paradebette geschmückt haben, — eine Tradition, der man, in Rücksicht auf das nahe Verhältnifs des Kaisers zu dem Baseler Stifte (seine Stammgüter gehörten zu der Diöcese desselben) allerdings Glauben schenken darf.

---

80. Es sind ferner an dieser Stelle zwei Pergament-Blätter eines Missale von sehr grofsem Folio-Format zu erwähnen, welche mit Miniaturmalerei — in den grofsen Initial-Buchstaben und den Randverzierungen — versehen sind. Der Styl dieser Malereien deutet, bei etwas

handwerksmäfsiger Behandlung, ziemlich bestimmt auf die italienische Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, und zwar vorzugsweise auf die Schule von Siena. Auf dem einen Blatt ist, in einem grofsen P, die Geburt Christi mit vielen Engeln, und unterwärts, in den Verzierungen des Randes, die Verkündigung der Hirten dargestellt; die Maria und die umschwebenden Engel erscheinen hier nicht ohne eigenthümliche Anmuth. Auf dem andern Blatte, in einem grofsen R, ist die Auferstehung Christi enthalten. Diese Darstellung, besonders die Gestalt des Erlösers, hat eine grofsartig feierliche Strenge; er trägt ein langes weifses Gewand mit goldnen Ornamenten; sein Kopf ist noch ganz typisch, an den Charakter der byzantinischen Kunst erinnernd, gebildet, was bekanntlich dem entschiedneren Festhalten der älteren Vorbilder von Seiten der sienesischen Kunst entsprechend ist. Die Färbung in beiden Blättern zeichnet sich durch grofses Licht und Heiterkeit aus.

Endlich gehört zu den Arbeiten derselben Periode 81.
eins der merkwürdigsten Stücke, welche die Kunstkammer besitzt: der Original-Rifs eines der Thürme und des halben Kirchengiebels vom Dome zu Köln, ohne Zweifel von der Hand des Baumeisters selbst, — des gröfsten Baumeisters christlicher Zeit, — herrührend. Er ist auf Pergament gezeichnet, unten 3 Fufs breit, 15 Fufs hoch, und, wie alle Banzeichnungen der Art, im blofsen Umrifs ausgeführt, aber mit einer eigenthümlichen Tüchtigkeit und Präcision, besonders in den reichlich und geschmackvoll angebrachten Laubwerken; die für Statuen bestimmten Stellen des Risses sind vom Baumeister offen gelassen, somit an Figuren nur die wasserspeienden Thiere (die Abgüsse des Regenwassers) dargestellt. Gegenwärtig ist der Rifs auf Leinwand aufgeklebt und im Wesentlichen gut erhalten; nur in dem Theile des Kirchengiebels ist eine Ergänzung nöthig geworden, zu welcher man das Vorbild eines zweiten alten Bau-

risses (von dem weiter unten die Rede sein wird) benutzt hat. Der in Rede stehende Rifs wurde von Hrn. Oberbaurath Moller zu Darmstadt (dem Begründer der deutschen Architektur-Geschichte) aufgefunden und im J. 1817 Sr. Maj. dem jetztregierenden Könige von Preufsen verehrt, welcher die Aufbewahrung desselben unter den Schätzen der Kunstkammer anbefahl. Ueber die Eigenthümlichkeiten des architektonischen Styles, die sich an diesem Risse vorzüglich klar entfalten und an ihm die schönste, edelste und reinste Ausbildung des gothischen Bausystems erkennen lassen, näher zu sprechen, ist hier nicht der Ort; auch ist derselbe, durch das von Hrn. Moller herausgegebene Fac-simile der Zeichnung (welches gegenwärtig bereits in einer zweiten Auflage erschienen ist), allen Freunden der Geschichte deutscher Baukunst bekannt. Wohl aber dürfte es interessant sein, hiebei einen Auszug der eignen Bemerkungen des Hrn. Moller über die Auffindung des Rifses, aus den Acten der Kunstkammer, folgen zu lassen.

„Im October des Jahres 1814 (so berichtet Hr. Moller in einem Schreiben aus Darmstadt vom 17. Novbr. 1817) brachte mir der Maler Seekatz von hier, da meine Liebe für alte Baukunst bekannt ist, eine alte Pergamentzeichnung. Er hatte dieselbe bei Gelegenheit eines zu malenden Transparentes auf dem Dachboden des Gasthofes zur Traube, zerrissen und beschmutzt, unter altem Geräthe gefunden und, da der Besitzer desselben sie nicht in Anspruch nahm, sich zugeeignet. Nicht unbekannt mit dem herrlichen Gebäude des Doms zu Köln, erkannte ich mit freudiger Verwunderung den alten Baurifs des Portals und Thurmes und bat Herrn Seekatz, mir denselben gegen ein angemessenes Geschenk zu überlassen. Der Gedanke der nahen Gefahr des Verderbens, in welcher diese so unschätzbare Zeichnung geschwebt hatte, ergriff mich aufs Lebhafteste und erzeugte sogleich

den Entschluſs, dieselbe mit gewissenhafter Treue als Fac-simile stechen zu lassen und so für immer zu retten..... Zwei Jahre später war ich so glücklich, aufmerksam gemacht durch die Abbildung eines dem Kölner Domrisse angehörigen Fensters in Willemin's *Monuments inédits*, dem Herren Boisserée die nöthigen Nachweisungen zu geben, wodurch es demselben glückte, durch seine Verbindungen zu Paris eine zweite auf Pergament gemachte Zeichnung des Doms zu acquiriren, welche den südlichen, zum Theil ausgeführten Thurm darstellt, während die meinige den nördlichen, nicht vorhandenen Thurm zeigt. — Das Vorstehende ist Thatsache. Ueber die Auffindung beider Risse, sowie das Verhältniſs derselben zu einander, läſst sich Folgendes als nicht unwahrscheinlich annehmen. Bei genauerer Vergleichung sieht man, dafs die zu Paris gefundene Zeichnung in den Beiwerken und Verzierungen weniger frei und schön gearbeitet, auch dafs das Pergament, wenngleich weniger beschädigt, doch mehr abgenutzt ist, als bei der ersten. Es wird daher wahrscheinlich, dafs dieses der Riſs für die Arbeiter, der meinige hingegen der erste Originalriſs von der Hand des Meisters ist, welcher im Archiv des Domes bewahrt wurde. Diese Wahrscheinlichkeit nimmt zu, da nach dem Lüneviller Frieden (1801) die Auswechselung der Kölnischen Archive zu Darmstadt im Gasthof zur Traube statt gefunden haben soll, mithin jener Riſs von den französischen Kommissairen unbeachtet worden und zurückgelassen sein mag. Meines Erachtens ist diese Zeichnung, welche unstreitig vor dem Jahre 1240 gemacht wurde, sowohl der Trefflichkeit des Gegenstandes, als der Schönheit der Ausführung wegen, in ihrer Art einzig und unschätzbar." U. s. w.

## 3. Werke des 15. Jahrhunderts,
### zumeist Metallarbeiten.

Es finden sich wenig Arbeiten in der Kunstkammer vor, die mit Sicherheit als Werke des fünfzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sind. Das fünfzehnte Jahrhundert ist diejenige Periode, in welcher sich nach und nach jene scharfe, geschnittene Manier der Darstellung ausprägt, die besonders in den deutschen Holzschnitten dieser Zeit charakteristisch hervortritt und die zunächst um so mehr in die Augen fallen mufs, als sie in dieser Zeit noch nicht durch eine genügende Fülle der körperlichen Form ermäfsigt wird. Doch zeigen sich hiebei (wie oben bemerkt) mehrfach noch die Nachwirkungen jener weicheren Motive des germanischen Styles, vornehmlich in Werken, welche dem Fache der Metallarbeit angehören, — zum Theil vielleicht aus dem Grunde, weil hier die Arbeit des Modells in dem weichen Stoffe des Thons einer solchen Behandlungsweise fördersam entgegen kam.

Die hier zu nennenden Werke des fünfzehnten Jahrhunderts sind fast sämmtlich aus den Werkstätten der Metallarbeiter hervorgegangen und geben, wenigstens zum Theil, Belege für das eben Gesagte. Die bedeutendsten derselben haben die Gestalt und Einrichtung prachtvoller Geräthe.

Ohne eigentlich bildnerischen Schmuck erscheint
82. zunächst ein Trinkhorn von sehr bedeutender Gröfse (im Halbkreis gebogen, dessen Sehne 1½ Fufs beträgt), auf drei Füfsen ruhend, mit breiten Fassungen und Beschlägen von vergoldetem Silber; auf letzteren sind reiche Blättergewinde im Style des gothischen Ornaments (der italienisch-gothischen Kunst verwandt) gravirt. Am Rande liest man, in der Schrift des fünfzehnten Jahrhunderts, die Namen der heiligen drei Könige (wie dieselben sich mehrfach auf älteren Trinkhörnern zeigen); zwischen dem ersten und dem zweiten Namen

findet sich ein Wappenadler gravirt, dessen Form ebenfalls auf das fünfzehnte Jahrhundert hindeutet. Die älteren Verzeichnisse der Kunstkammer erkennen in dem Horn jedoch eine wunderwürdige Reliquie: Im J. 1665 wird dasselbe „das Horn von den heiligen 3 Königen" genannt, — ausführlicher noch im J. 1689, als „ein Horn von den heil. 3 Königen, worin sie Weihrauch und Myrrhen, nebst einer Schaale, worinnen sie Gold geopfert haben sollen .... kommt aus einem Kloster in Ungarn (?)" u.s.w. — Die im letztern angeführte Schaale ist nicht mehr vorhanden.

Sodann ist ein grofses Monstranz-förmiges Gefäfs von Silber zu nennen, welches im J. 1460 von Papst Pius II. (Aeneas Sylvius, — der als Secretair auf dem Baseler Concil die Rechte der Kirchenversammlungen gegen die Päpste vertheidigt hatte) der Stadt Basel als Geschenk übersandt wurde. Es gehört (ebenso, wie die oben, No. 79., genannte Krone der Kaiserin Anna) zu den Kirchenschätzen des ehemaligen Gesammt Cantons Basel. Die ganze Arbeit ist 1 Fufs 11 Zoll hoch; der Hauptheil hat die Gestalt einer flachen runden Kapsel. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das Lamm der Offenbarung mit Kreuz und Siegesfahne, in getriebener Arbeit, Silber auf vergoldetem Grunde; die Behandlung desselben ist indefs ohne künstlerisches Gefühl. Umher verschiedene grofse gefafste Steine. Die Rückseite enthält eine gravirte Darstellung: Pius II. in ganzer Figur, knieend und betend, vor ihm die Papstkrone, die Schlüssel und das Wappen; seine Gewandung ist vergoldet, das Uebrige Silber. Der Styl der Zeichnung, besonders der Gewandung, ist mehr in der holzschnittartigen scharfen Weise der deutschen (namentlich der nürnbergischen) Kunst, als einer der italienischen Schulen jener Zeit verwandt; die Behandlung ist derb und von einer gewissen handwerksmäfsigen Tüchtigkeit; die Umrisse der Gravirung sind stark gezogen, die Schraffirungen in den 83.

Schatten aber nicht ohne Leichtigkeit. Ueber der Figur ist eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Versicherung der gnädigen Gesinnungen des Geschenkgebers gegen die Stadt Basel und das Datum enthält. Sie lautet wörtlich:

*Maximus antistes magna pietate secundus*
*Hunc pius agnellum dei sacraverat ipse*
*Quam tibi pro magno celebris basilea decore*
*Mittit et ex veteri qua te sub corde benigno*
*Claudit amicicia veniens superabilidit ultro*
*Magnus ad edem sanctat(us) hanc qui crimine fasso*
*Accesserat tristes exponens pectore culpas*
*Divesque sobetur celi remeabit in ortus*
*Donat tibi eneas pius hec basilea secundus*
*Mo ccc⁹ lx⁰.*

Im Uebrigen ist das ganze Gefäfs, der Fufs, der Kranz, welcher die Kapsel umgiebt, und die Spitze, reich mit gothischem Ranken- und Blattwerk besetzt. Letzteres, aus Silberblech geschnitten und zum Theil vergoldet, ist sehr kraus gestaltet und wiederum ganz dem Style des Blattwerks an deutschen Werken der gothischen Architektur entsprechend, so dafs, wie es scheint, die Arbeit nicht in Italien, sondern in Deutschland gefertigt sein dürfte.

81. Ein zweites kirchliches Prachtgeräth von Silber, eine Monstranz, stammt ebenfalls aus jenen Baseler Kirchenschätzen. Sie hat die Form eines reichgegliederten gothischen Tabernakels und mifst 2 Fufs 4½ Zoll in der Höhe. Ein hoher Fufs, reich mit gravirten gothischen Verzierungen versehen, trägt eine cylinderförmige Kristallkapsel, welche von einer leicht durchbrochenen Architektur umgeben und gekrönt wird. Letztere entspricht der zierlichen, anmuthvollen Entfaltung des gothischen Architekturstyles im fünfzehnten Jahrhundert; aber sie ist in vollkommenster Reinheit durchgebildet, ohne all jene phantastischen Formen, die durch eine ausgeartete Prunksucht hervorgerufen wurden und die sich namentlich an Schmuckgeräthen der Zeit häufig

finden. Als besondrer Schmuck sind dieser kleinen Architektur mehrere Statuetten (ebenfalls von Silber) beigefügt, die indefs an sich nichts sonderlich Ausgezeichnetes haben; sie sind von verschiedener Gröfse; die Hauptfigur stellt den Kaiser Heinrich den Heiligen, den Stifter des Bisthums von Basel, dar.

Interessanter noch, als die beiden genannten, ist ein 85.
drittes kirchliches Schmuckgeräth, sowohl durch die Arbeit selbst, als zunächst auch durch den Umstand, dafs es nicht blos mit dem Datum (1481), sondern auch mit dem Namen des Stifters und mit dem Namen des Verfertigers und seiner Heimath bezeichnet ist. Es ist eine flache runde Kapsel von vergoldetem Silber, 5½ Zoll im Durchmesser enthaltend und als Agraffe („Monile", — Halsschmuck) zum Zusammenfassen des Mefsgewandes über der Brust bestimmt. Auf dem Rücken der Kapsel sieht man ein Band mit scharfgravirter neugothischer Minuskelschrift: „*Reineke. rum. dressche. gholtsmed.*" Unter demselben ist eine schrägstehende, Wappen-förmige Tafel, deren gravirte Darstellung ohne Zweifel das Monogramm des Künstlers enthält: oberwärts das Profil eines Gesichtes, nach unten gewandt und von flammenden Strahlen umgeben, unterwärts ein *r* *). Unter der Tafel steht: „*mindensis.*" Auf dem Rande der Kapsel liest man (mit Auflösung der Abbreviaturen): „*Anno. domini. m°. cccc°. lxxxjjjj.° Albertus. de. letelen. Canonicus. ecclesie. mindensis. dedit. hoc. monile. requiescat. in. pace.*" **). — Auf ihrer vorderen Seite, innerhalb, ist die Kapsel mit einem zierlich durchbrochenen gothischen Blumenkranze eingefafst. Darüber ist

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 1.

**) Die v. Letelen sind ein altes Patricier-Geschlecht der Stadt Minden; der im Obigen genannte Domherr Albert v. L. findet sich auch in einer Urkunde vom J. 1481 genannt. (S. Würdtwein: *Nova subs. dipl. XI*, 279.

der Deckel aufgesetzt, welcher den eigentlichen Schmuck des Werkes ausmacht. Er enthält eine Architektur mit vorspringenden, durchbrochen gearbeiteten Baldachinen, deren jeder in der Gestalt eines Thürmchens von zwei Geschossen erscheint und die den gothischen Baustyl in einer reichen, aber durchaus edlen Weise nachbilden. Unter den Baldachinen sind Hautrelief-Figuren angebracht. In der Mitte der heil. Petrus (der Hauptpatron des Stiftes von Minden), sitzend, im päpstlichen Kostüm; seine Gewandung ist wohl gearbeitet und noch entschieden an den weichen (germanischen) Styl der früheren Zeit erinnernd. Zu seinen Seiten stehen zwei ritterlich gepanzerte Heilige, deren Rüstungen mit grofser Feinheit ausgearbeitet sind. Unter Petrus kniet anbetend der Donator im Domherrn-Kostüme. Die Behandlung dieser vier Figuren ist, wenn auch noch ohne höhere künstlerische Vollendung, so doch durchaus tüchtig, selbst mit einer gewissen Freiheit und nicht ohne ein gesundes, lebendiges Gefühl. Emailverzierungen, die gegenwärtig nicht mehr vollständig erhalten sind, gaben dem zierlichen Ganzen ein noch reicheres Gepräge. So zeigt sich, unter der durchbrochenen Randverzierung der Kapsel, ein Streif mit blauer Emailfarbe untergelegt; so waren die kleinen Fenster der Thürmchen, unter dem Stabwerk derselben, in grüner und blauer Emaille ausgeführt, so endlich die inneren Seiten der Mäntel der beiden Ritter auf gleiche Weise bemalt.

86. Den Figuren des ebengenannten Werkes ähnlich, wenn gleich im Style mit ihnen nicht gänzlich übereinstimmend, sind drei kleine vereinzelte Figuren von vergoldetem Silber, deren Rückseite unausgearbeitet ist und dazu bestimmt war, an einer Fläche angeheftet zu werden: Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde, Johannes der Evangelist und die Halbfigur eines Christus. Auch diese Gestalten haben viel Treffliches, besonders ist beim Johannes die Anordnung des Gewandes von

vorzüglicher Schönheit und in grofsartig edlen Linien gehalten. Doch neigt sich die Behandlung der Gewänder, vornehmlich in den Brüchen, wiederum mehr zu dem scharfen, eckigen Wesen, welches, wie bemerkt, in den andern Kunstzweigen der Zeit vorherrscht.

Nicht minder interessant sind zwei gröfsere, voll- 87.
ständig ausgearbeitete Statuetten, aus Silber getrieben und vergoldet, die Gesichter mit Emailfarben naturgemäfs bemalt; eine jede von ihnen 6½ Zoll hoch. Sie stellen Maria und Johannes dar, beide, einander correspondirend, in klagender Geberde und emporschauend, in der Art wie sie, bei so häufig vorkommenden Darstellungen, zu den Seiten des gekreuzigten Heilandes stehen; ohne Zweifel befanden sie sich ursprünglich in einer solchen Verbindung. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas schwer, die Gewänder aber reich geordnet, in grofsen, edlen Linien, die zwar wiederum die characteristischen Eigenthümlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts nicht verläugnen, letztere aber auch hier in einer ebenfalls noch weichen und gefälligen Weise zur Erscheinung bringen.

Aehnliche stylistische Verhältnisse zeigt ein kleines, 88.
in Bronze gegossenes (nicht getriebenes) vergoldetes Relief vom J. 1480, welches die Auferstehung Christi darstellt. Es ist 6 Zoll hoch, 4½ Zoll breit und enthält kurze, etwas schwere Figuren; die Krieger am Sarge dürften, der Auffassung nach, den Kriegergestalten des Meisters Wilhelm von Köln (besonders auf dem Gemälde dieses Meisters, welches sich in der Gemäldegallerie des Museums unter III, No. 179. befindet) zu vergleichen sein. Die Gewandung Christi ist in schönen edlen Linien geführt; es gilt hievon dasselbe, wie von den Linien an den Gewändern der ebengenannten Statuetten. An dem mit gothischen Zierrathen versehenen Sarge finden sich, als Bezeichnung des Verfer-

tigers, die Buchstaben: I. V. A.*) und darunter die Inschrift: „*Anno. domini. milesimo* 480."

89. Sodann sind einige kleine, in Perlmutter geschnittene Reliefs mit religiösen Darstellungen, zumeist in Medaillonform, zu erwähnen, welche jenen scharfen eckigen Styl der Zeit, durchweg jedoch in einer ziemlich handwerksmäfsigen Weise, vorherrschen lassen. Zum Theil dürften sie auch bereits dem sechszehnten Jahrhundert angehören. —

Ein Paar plastische Arbeiten scheinen der niederländischen Kunst um den Schlufs des fünfzehnten Jahrhun-

90. derts anzugehören. Unter diesen ist zunächst ein in Bronze gegossenes, 4 Zoll hohes Relief der Madonna, die das stehende Christkind auf ihrem Schoofse hält, anzuführen. Sie sitzt vor einem Teppiche, den ein Engel emporhebt. Kleid und Mantel breiten sich in weiten, zwar scharfgebrochenen, doch grofsartig angelegten Falten um sie her; der Styl des Ganzen, vornehmlich der Gewandung, deutet auf die späteren Nachfolger der durch die Eyck'sche Schule begründeten Darstellungsweise. Die Arbeit ist, wenn man von den Härten in dem Körper des Kindes absieht, als sehr tüchtig zu bezeichnen.

91. Sehr verschieden hievon sind zwei in Elfenbein geschnitzte Hautreliefs von noch kleinerer Dimension, die, nach der Auffassung und Ausführung zu urtheilen, eine Verwandtschaft mit der holländischen Schule jener Zeit zu verrathen scheinen. Vielleicht gehören sie aber bereits dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an. Das bedeutendere von diesen stellt die Krönung der heil. Jungfrau dar. Christus und Gott Vater, vor denen Maria kniet, sitzen in einer Art reichgeschmückten gothischen Chorstuhles, dessen vortretende Seitenwände

*) Brulliot, *Dict. d. Monogr. Nouv. éd. II, No.* 1721. Ohne Zweifel spricht Brulliot von dem obengenannten Relief.

ebenfalls verziert und unterwärts mit den sehr kleinen, in flachem Relief gearbeiteten Figuren der Stifter und ihrer Schutzpatrone versehen sind. Die Arbeit ist sehr fein, aber die Zeichnung nicht angenehm, die schweren, langgezogenen Köpfe manierirt, der Faltenwurf übertrieben geknittert. — Ganz dieselbe Behandlung zeigt die 92.
zweite, noch kleinere Arbeit, eine Darstellung der Kreuzigung Christi mit vielen Figuren.

# III. Alterthümliche Arbeiten späterer Zeiten.

Ehe wir uns nunmehr der Betrachtung derjenigen Werke zuwenden, welche die Kunstrichtungen des sechszehnten Jahrhunderts repräsentiren, sind vorerst noch einige Arbeiten zu besprechen, die, mehr oder minder zwar eben dieser Zeit angehörig, doch aufserhalb des allgemeinen Entwickelungsganges stehen, die vielmehr mit Absicht und durch äufserliche Umstände bestimmt, alterthümliche Motive der Darstellung aufnehmen und dieselben, — wenn auch mit technischem Geschick, so doch ohne eignes, tieferes Lebensbedürfnifs nachbilden. Es sind Gegenstände religiösen Inhalts und zu religiösen Zwecken dienend; das Festhalten an der veralteten Form erklärt sich hier (wie überall) vornehmlich daraus, dafs man in dem Alten, seiner festen Erstarrung wegen, auch eine gröfsere Heiligkeit zu sehen glaubte, den lebendigen Geist mifskennend, der in jeder Frühlingsperiode neue Blüthen treibt.

93. Die merkwürdigste dieser Arbeiten ist ein in Holz geschnitztes Kreuz, welches mit einer Unzahl figürlicher Darstellungen von kleinstem Maafsstabe versehen ist und, unter dem Namen des Maximilianischen Kreuzes, seit geraumer Zeit als ein Werk Albrecht Dürer's

gilt. Durch Kaiser Maximilian I. soll dasselbe bei letzterem bestellt worden und für den kunstliebenden Papst Julius II. bestimmt gewesen sein. Nach dem früher (1513) erfolgten Tode des Papstes soll es in das Oratorium der Tochter Maximilians, und nach deren Tode im J. 1530 nach Antwerpen gekommen sein. Im J. 1811 befand sich das Kreuz zu Paris (beschrieben in dem „Politischen Journal", Bd. II., St. II. 1811, Novembr. S. 1049); von Napoleon soll es damals dem Papste Pius VII. zum Geschenke zugedacht gewesen sein. Später gelangte es in die v. Nagler'sche Sammlung und von da an den Ort seiner gegenwärtigen Aufbewahrung *). Das Kreuz selbst, von nur geringer Gröfse, ruht auf einem etwas höheren Untersatze; beides zusammen hat nur eine Höhe von ein wenig über 13 Zoll. Der Untersatz zerfällt in vier Abtheilungen und ist von achteckiger Form, das Kreuz dagegen viereckig. Alle Ränder des ganzen Werkes sind theils mit Ornamentstreifen, theils mit reichen architektonischen Gliedern eingefafst, auch mannigfach architektonische Bekrönungen dabei angewandt; der Styl dieser Architektur ist spätgothisch, mit modernen Details vermischt. Das Kreuz und der gröfsere Theil des Untersatzes zerfallen auf allen Seiten in kleine Bildfelder, deren im Ganzen 48 zu zählen sind und die in sehr kleinen, aber meist sehr figurenreichen Compositionen die Geschichte Christi darstellen. Diese Compositionen sind ganz durchbrochen gearbeitet und mit mannigfachen kleinen Architekturen geschmückt, deren gewundene Säulchen, nicht stärker als ein starker Zwirnsfaden, häufig ganz frei stehen. Aufser-

*) Heller („das Leben und die Werke Albrecht Dürer's", II. S. 278) führt das Kreuz ebenfalls unter den Arbeiten Dürer's an und bemerkt, dafs es sich 1811 im Besitz des Goldschmiedes Blerzy befunden habe, indem er auf den „Korrespondenten von und für Deutschland" (1811, No. 170, S. 683—84. verweist.

dem kommen zu diesen Compositionen noch drei wenig erhabne Reliefs auf den oberen Flächen des Kreuzes und sechszehn Halbfiguren auf den vorspringenden Ecken des Untersatzes, so dafs im Ganzen gewifs an 1000 Figuren gezählt werden können. — Wie es sich mit den oben angeführten historischen Notizen verhalte, müssen wir gegenwärtig dahin gestellt sein lassen. Wohl aber ist schon die äufserlichste Betrachtung dieser Arbeit hinreichend, um sehr bündige Zweifel gegen die Annahme, dafs dieselbe von Dürer selbst herrühre, aufkommen zu lassen; es steckt darin fast ein halbes Leben voll Mühe und Künstelei, so dafs es unbegreiflich sein würde, wo ein so viel beschäftigter, ein von so ernsten Ideen bewegter Mann, wie Dürer, Zeit und geistige Mufse zur Durchführung derselben habe hernehmen können. Mehr aber noch widerspricht die innere, künstlerische Beschaffenheit dieser Arbeit jener Annahme, auch wenn man voraussetzen wollte, dafs Dürer dieselbe nur geleitet habe, dafs sie von Künstlern, die nur irgendwie unter seinem persönlichen Einflusse standen, ausgeführt sei. Läfst allerdings zwar die Architektur der Einfassungen die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts erkennen, fehlt es der Anordnung der kleinen Compositionen hier und da nicht an ansprechenden Motiven, so ist deren Ausführung doch durchaus unbelebt und geistlos, findet sich durchaus keine Spur des eigenthümlichen Styles der Nürnberger Schulen jener Zeit (geschweige der speciell Dürer'schen Schule), deutet Alles endlich, in Composition und Behandlung, ungleich entschiedener auf byzantinische Vorbilder zurück. Wir werden also, rücksichtlich der Entstehung des Werkes, auf solche Orte geführt, in denen, wenig berührt von den neuen Entwickelungs-Momenten der Zeit, die urältesten Vorbilder sich in immer erneuter Wiederholung erhalten konnten, — d. h. auf die Klöster. Betrachten wir das Kreuz aber als eine Klosterarbeit, wie von diesen

Orten ja so vieles Aehnliche, dessen Werth ebenfalls nur in der Ueberwindung technischer Schwierigkeit beruht, ausgegangen ist, so begreifen wir zugleich, wie die Verfertiger, anderweitigen Lebens-Interessen abgethan, für die Vollendung desselben überflüssige Zeit haben konnten.

Diese Annahme, an sich schon höchst wahrscheinlich, erhält eine sehr bedeutende Unterstützung durch mehrere andre in Holz geschnitzte Arbeiten, die, wenn auch weniger ausgedehnt, so doch von ganz ähnlicher Beschaffenheit und nur im Einzelnen, bei etwas bedeutenderer Gröfse der Figuren, noch sauberer ausgeführt sind. Bei allen diesen sieht man ebenso die Nachahmung byzantinischer Vorbilder. Dahin gehört namentlich wiederum ein kleines Kreuz, welches auf jeder Seite vier Darstellungen, zierlich durchbrochen gearbeitet, enthält; sodann mehrere Täfelchen, gleichfalls fein durchbrochen, in welchen verschiedene heilige Figuren oder biblische Begebenheiten, mannigfach verschlungen dargestellt sind. — Interessanter ist ein gröfseres Kreuz (vermuthlich der Obertheil eines Prozessions-Stabes) mit eigenthümlich arabeskenhaften Ausgängen, welches im Ganzen einen vortrefflichen Effekt macht; auch dies ist auf beiden Seiten mit einer grofsen Anzahl biblischer Scenen in byzantinischem Style geschmückt, deren Arbeit aber roher und nur auf eine mehr dekorative Wirkung berechnet ist. — 94. 95. 96.

Vornehmlich in der russischen Kirche ist, wie bekannt, diese rein handwerksmäfsige Nachahmung der byzantinischen Darstellungsweise herrschend geblieben. Als Beleg hiefür sind drei kleine Arbeiten aus Bronze anzuführen, die sich den ebengenannten Holzschnitzwerken anreihen, den byzantinischen Styl indefs in einer ungleich mehr barbarischen Weise wiedergeben. Es sind kleine Altärchen (Triptychen), deren Mitteltafeln, ebenso wie die beweglichen Flügel, mit Reliefdarstellungen bei- 97.

liger Figuren versehen sind. Bei zweien von ihnen sind die Gründe der Reliefs mit Emaillefarben bedekt.

98. Interessanter (und ohne Zweifel älter) ist ein andres Altärchen russischer Kunst, welches ganz mit Emaille-Malereien geschmückt ist. Auf der Mitteltafel ist hier Christus auf dem Throne und Heilige zu seinen Seiten, auf den Flügeln sind Engel und Heilige dargestellt. Die Zeichnung ist in zierlich byzantinischem Style gehalten; die Farben aber sind verdorben. —

Nachahmung alterthümlicher Formen zeigen ferner einige Arbeiten aus Gagat (Pechkohle, einer Steinkohle von tiefschwarzer glänzender Farbe), die sich sämmtlich auf den h. Jacobus major, den Pilger-Heiligen, beziehen.

99. Die merkwürdigste derselben ist eine, über einen Fuſs hohe Statuette des h. Jacobus, mit Pilgerhut, Stab und Buch, zu dessen Seite die kleinere Figur eines Pilgers kniet; Haare und einige Nebendinge sind vergoldet. Der Styl dieser Arbeit ist mehr dem germanischen zu vergleichen, die Behandlung indefs so, dafs man auch hier die Absichtlichkeit der Nachahmung erkennt. Das Werk wurde vom General von Minutoli in Cairo gekauft und soll aus Jerusalem herstammen. — In ähnlichem Style

100. ist eine kleine, flache Figur desselben Heiligen, der auf einer Muschel steht und zu dessen Seiten zwei Knieende

101. angebracht sind, behandelt. — Sodann sind zwei Pilgermuscheln aus Gagat, eine von grofser, die andre von kleiner Dimension anzuführen, an deren Aufsenseiten die Reliefligur des h. Jacobus maj., in barbarischer Nachahmung des byzantinischen Styles, angebracht ist. An der gröfseren Muschel findet sich, über der Figur, die Bezeichnung 1404 eingeritzt, die aber später hinzugefügt scheint. — Näheres über den Ursprung und den speziellen Zweck dieser Gegenstände wissen wir mit Sicherheit nicht hinzuzufügen. —

Hiebei sind endlich einige merkwürdige Schnitzwerke in Elfenbein anzuführen, deren Styl man als ei-

nen hindu-portugiesischen bezeichnen dürfte. Eine Formenbildung, die oft an die Weise der hindostanischen Kunst erinnert und die sich in ornamentistischen Dingen, zuweilen auch in einzelnen selbständigen Darstellungen, gänzlich an dieselbe anschliefst, dabei aber der bestimmte Bezug auf Gegenstände des christlichen Cultus, sowie das oft angewandte portugiesische Wappen, — alles dies berechtigt sehr wohl zu einer solchen Benennung. Ohne Zweifel gehören diese Arbeiten dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an, da portugiesische Schiffe den Seeweg nach Ostindien gefunden hatten, indische Schätze Portugal auf den Gipfel seiner Macht hoben und die Edlen Portugals dort sich Heldenruhm zu erwerben bemüht waren. Es läfst sich denken, dafs die neuen Erscheinungen, welche dies Wunderland den Eroberern darbot, nicht ohne Rückwirkung auf ihre eigne Kunst bleiben mufsten, und dafs umgekehrt das dort hinübergetragene christlich-europäische Element sich auf eigenthümliche Weise mit dem phantastischen Wesen des Orients verschmelzen mufste. — Die Kunstkammer besitzt mehrere Arbeiten, in denen sich dieser Charakter deutlich ausspricht. Zu ihnen gehört zunächst ein Becher mit Deckel von der 102.
Form eines Globus, der mit Reliefs von symbolisch-astronomischer Bedeutung geschmückt ist. Er führt die alterthümlich portugiesische Umschrift: „*Espera in deo.*" Seine drei Füfse bestehen jeder aus zwei sich umschlingenden Schlangen, die auf Löwen ruhen, welche Wappenschilder mit dem portugiesischen Wappen halten. Die Behandlung in den Figuren der Reliefs ist übrigens ziemlich barbarisch. — Ein länglicher Kasten 103.
(1 Fufs lang, 6 Zoll hoch) ist mit einer grofsen Anzahl von Reliefs versehen, die zum Theil christliche Gegenstände (aus der Geschichte Christi und verschiedener Heiligen), zum Theil jene phantastischen, seltsam verschlungenen Gestalten, welche der hindostanischen Kunst

ganz eigenthümlich sind, enthalten. Die Behandlung ist, was die Linienführung anbetrifft, weichlich, ohne bestimmte Form und gemessenen Styl, mit durchgearbeitetem Detail, aber ohne Sinn für eine lebendige, höher
104. entwickelte Kunst. — Ein Jagdhorn endlich, welches wiederum mit allerlei fabelhaften, zum Theil mehr ornamentistischen Reliefiguren, aufserdem mit einer Sphära und dem portugiesischen Wappen versehen ist, wird, als ein besonders frühes Werk, dem kühnen Prinzen Portugals, Heinrich dem Seefahrer (gest. 1463), zugeschrieben, welches Letztere wir freilich dahingestellt lassen müssen

# IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

## I. Vorbemerkungen.

Die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnen diejenige Periode, in welcher die Kunst der neueren Zeit ihren schönsten Blüthepunkt erreichte. Gewöhnlich — und in den allgemeineren Beziehungen gewifs mit Recht — betrachtet man Italien als den Sitz der höchsten Blüthe neuerer Kunst; doch ist auch, wie in der nordischen Kunst überhaupt, so vornehmlich in Deutschland, eigenthümlich Bedeutsames, der vollsten Anerkennung Würdiges zur Erscheinung gekommen. Was durch deutsche Künstler im Fache der Malerei (sowie in den davon abhängigen Fächern des Kupferstichs und Holzschnittes) geleistet wurde, hat sich mannigfacher Theilnahme zu erfreuen; ebenso werden, wenigstens im Einzelnen, die gröfseren Werke deutscher Bildhauerkunst genügend gewürdigt. Den kleineren Werken dieser letztgenannten Kunst indefs, die zumeist eine ganz eigenthümliche Behandlung und eine eigenthümliche technische Bildung erfordern, ist bisher, wie es scheint, nicht eine gleiche Beachtung zu Theil geworden; und

doch wird gerade in ihnen eine grofse Anzahl von Arbeiten bemerklich, die sehr geeignet sind, für den Ruhm der deutschen Kunst ein sehr wesentliches Moment hinzuzufügen. Die Schätze der Kunstkammer geben uns die seltne Gelegenheit, gerade dieses Fach der Kunst näher kennen zu lernen. — Doch macht sich, im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts, bald ein wesentlicher Einflufs der italienischen Kunst auf die deutsche (und auf die nordische im Allgemeinen) bemerklich, der eine Nachahmung der volleren, gemessneren Formen jener zu Wege bringt; — ein Einflufs, der zwar, wenn auch mit Nothwendigkeit durch allgemeine historische Entwickelungs-Verhältnisse bedingt, nicht überall als ein günstiger zu betrachten ist, der mannigfach zu einer charakterlosen, oft manieristischen Darstellung führte, — der aber in andern (wiederum den Bildnerarbeiten kleinerer Dimension angehörigen) Fällen, indem er sich mit der heimischen Gefühlsweise organisch verband, gleichwohl sehr interessante Erscheinungen zur Folge gehabt hat.

Die Geschichte jenes kleineren Kunstzweiges in ihren einzelnen Nüancen zu verfolgen, hat indefs mannigfache Schwierigkeit; die einzelnen hieher gehörigen Werke sind nicht eben häufig mit dem Zeichen dieses oder jenes bestimmten Meisters versehen; die Tradition, welche das eine oder andre Werk einem besondren namhaften Meister zuschreibt, erweist sich bei näherer Betrachtung nicht selten als unhaltbar. Fast in keinem Gebiete der Kunstgeschichte findet sich noch eine so unklare, man möchte fast sagen: eine so mythische Behandlungsweise dieser Wissenschaft; fast nirgend hat man, wie hier, die verschiedenartigsten Leistungen angeknüpft an einzelne berühmte Namen, wie vornehmlich an den Namen Albrecht Dürer's, dessen vielseitiges Genie ihn allerdings zum Repräsentanten deutscher Kunst zu stempeln schien, dessen Gedächtnifs bei den nächstfolgenden Geschlechtern sich aber vielleicht mehr durch

seine wissenschaftlichen Leistungen als durch seine Kunstwerke (für die der Sinn im Verlaufe der Zeit mehr und mehr erloschen war) lebendig erhalten hatte. Wir haben bereits im Obigen (bei Gelegenheit des Maximilians-Kreuzes, n. 93.) unsre gewifs begründeten Zweifel gegen Annahmen der Art ausgesprochen; wir werden auch im Folgenden, ohne uns durch die Tradition binden zu lassen, unsre Ansicht über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Einzelnen vorlegen.

Die Mehrzahl der in Rede stehenden Werke des sechszehnten Jahrhunderts weist uns nach Nürnberg, welche Stadt, vornehmlich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, ohne Zweifel den reichsten Kunstbetrieb Deutschlands in sich einschlofs. Hier lebten die berühmtesten Meister der deutschen Bildhauerkunst: der Steinmetz Adam Krafft (gest. 1507), in Rücksicht auf die Mehrzahl seiner Leistungen noch dem vorigen Jahrhundert angehörig und von mannigfachen Schärfen und Härten der Darstellung noch nicht frei, mit sorglichstem Fleifse jedoch das Einzelne der körperlichen Form ausbildend; der Rothschmidt Peter Vischer (gest. 1529), ein Künstler, dessen zahlreiche Bronzearbeiten einen geläuterten Sinn für Adel, Anmuth und Würde zu erkennen geben, der nur selten der eckigen Manier des eben Genannten folgte, der vielmehr die schönen Motive des germanischen Styles (die er ohne Zweifel schon als Erbtheil seines besonderen Kunstfaches und namentlich seines Vaters *) empfangen hatte) mit neuem Leben durchzubilden, — der aber, und besonders in seiner späteren Zeit, auch die Einflüsse der italienischen Kunst, ohne durch dieselben jedoch irgendwie aus seinem eigenthümlichen Wege geleitet zu werden, in sich aufzunehmen und zu verarbeiten wufste. Neben ihnen steht Veit Stofs (gest. 1542), ausgezeichnet als Bildner in

*) Vergl. oben, S. 29, Anmerkung.

Holz, den beiden vorigen indefs nicht an Trefflichkeit vergleichbar, und mehr der Richtung des Adam Kraft nachgehend. Wohl ist schon von vorn herein anzunehmen, dafs diese Meister manches Einzelne von kleiner Dimension geliefert haben werden. Bei den Werken des P. Vischer (namentlich bei dem Sebaldusgrabe) vereinigen sich mannigfach kleinere, schon in sich eigenthümlich abgeschlossene Details zur Herstellung eines bedeutsameren Ganzen; auch haben wir im Folgenden ein Paar Arbeiten anzuführen, die von seiner Hand herrühren. Neben den angeführten Meistern aber und den Schulen, die sich um sie bilden mufsten, werden auch mehrere Künstler genannt, die sich vorzugsweise mit Bildwerken kleinerer Dimension beschäftigt haben: ein Haupttheil ihrer Thätigkeit besteht in der Ausführung kleiner Bildnisse, vornehmlich in Medaillonform, die sodann insgemein durch Metallgufs vervielfältigt wurden. Schon von dem Sohne des Peter Vischer, dem Hermann Vischer d. j. (dessen Bildnifs eine ungemein leicht und geistreich gearbeitete Medaille vom J. 1511, wahrscheinlich eine Arbeit seiner Hand, auf unsre Zeit erhalten hat), wird angeführt, dafs er im „Conterfayen" ausgezeichnet gewesen *). Sodann ist der Bildhauer Johann Teschler (st. 1546), als wohl erfahren in kleinen Arbeiten zu nennen, dessen „Lust war, in Marmelstein zu schneiden" und der „in Conterfaiten sehr fleifsig" war. Ebenso der Bildhauer Peter Flötner (st. 1546), der „gewaltig war in kleinen Dingen" und dessen „Lust und tägliche Arbeit" vornehmlich darin bestand, „in weissen Stein zu schneiden", womit er den Goldschmieden die Modelle zu ihrer Arbeit lieferte. Auch die Goldschmiede selbst nehmen in diesen Fächern eine der bedeutendsten Stellen ein. Der berühmteste unter ihnen zu jener

*) Diese, sowie die nachfolgenden Notizen sind aus Joh. Neudörffer's gleichzeitigen Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten Nürnberg's (Nürnb. 1828) entnommen.

Zeit war Ludwig Krug (st. 1535), mannigfach erfahren in allen Zweigen seiner Kunst, auch im „Conterfaiten": „was er aber in Stein und Eisen schnid, das war auch bei den Wahlen (den Italienern) löblich". Neben ihm der Goldschmidt Jacob Hoffmann (st. 1564), „in dem Conterfeten, Wappensteinschneiden u. s. w. hoch erfahren".

Bei der nahen Verwandtschaft, in welcher zu jener Zeit die verschiedenen Künste zu einander standen, darf es ferner nicht befremden, auch Maler mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt zu erblicken. Hier nun ist vornehmlich Albrecht Dürer (geb. 1471, gest. 1528) zu nennen, der, ganz abgesehen von der vielseitigen Beweglichkeit seines Geistes und seines Talents, schon durch äufsere Verhältnisse mehr als viele Andre zur Ausführung kleiner bildnerischer Arbeiten geführt werden mufste. Er stammte aus einer Familie, in welcher das Goldschmidts-Handwerk seit geraumer Zeit erblich war: die beiderseitigen Grofsväter, der eigne Vater, Vetter und Bruder hatten sich diesem Berufe gewidmet; er selbst war von früher Jugend auf darin unterwiesen und durfte erst in seinem fünfzehnten Jahre zu dem Fache der Malerei übergehen. Handgeschick und genauere Bekanntschaft mit den technischen Bedingnissen für plastische Arbeit (besonders eben kleinerer Dimension) lassen sich also bei ihm mit Bestimmtheit voraussetzen. Doch ist es auffallend, dafs, bei den mancherlei ausführlichen Nachrichten, die über sein Leben und Wirken auf uns gekommen sind, je näher wir auf seine eigne Zeit zurückgehen, um so weniger von seinen plastischen Leistungen gesprochen wird. Schon hieraus können wir schliefsen, dafs er nicht gerade vorzüglich Bedeutsames, in die Augen Fallendes, das Gedächtnifs der Menschen ausschliefslich Fesselndes werde in diesem Fache geliefert haben, — dafs wir vage Aeufserungen, wie die von Sandrart: „ihm sei damals keiner, von der Profession

des Bildhauens, gleich geschätzt worden" *), nicht ohne erhebliches Mifstrauen aufnehmen dürfen. Auch in den eignen Notizen, die Dürer auf seiner Reise in den Niederlanden aufgezeichnet hat und die so sehr häufig seine künstlerischen Leistungen betreffen, findet sich nur eine einzige Stelle, die, wie es scheint, auf eine Schnitzarbeit seiner Hand bezogen werden mufs, indem er bemerkt, dafs er „dem Factor von Portugal ein kleines geschniedenes Kindlein geschenkt habe" **). An den Abdruck eines Holzschnittes ist hier nicht wohl zu denken, da er dergleichen anders zu bezeichnen pflegt; auch nicht füglich an eine Arbeit von fremder Hand, da er dies sonst (wie es scheint: durchweg) durch besondern Zusatz zu bemerken pflegt. Alles dies mag denn dazu dienen, —

*) Teutsche Academie, 1675, I., S. 5, — In den, ziemlich ausführlichen biographischen Notizen über A. Dürer geht Sandrart auf dessen bildnerische Thätigkeit durchaus nicht näher ein; sicher würde er dies gethan haben, hätte er bedeutende Arbeiten der Art oder eine namhafte Kunde über solche vor sich gehabt.

**) Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnb. 1828. S. 87. — Eine andre Stelle des Tagebuches (ebenda, S. 137: — „die drey Ring, was ich gestochen hab an Kunst, die zwey geringern sind angeschlagen umb 15 Crona" u. s. w.) dürfte auf den ersten Anblick auf eine Goldschmiedearbeit, die Dürer an 3 Ringen geliefert, zu beziehen sein, scheint aber ungleich richtiger auf Kupferstiche, für die er jene Ringe eingetauscht, gedeutet werden zu müssen.

Ein Freund des Verfassers meinte, dafs die nicht seltenen Ankäufe von grofsen Ochsen- und Büffel-Hörnern, deren Dürer in demselben Tagebuche erwähnt, als eine Andeutung plastischer Arbeiten zu betrachten sein dürften; es sei wenigstens ein andrer Zweck als der, ein Material für Dinge der Art zu beschaffen, bei diesen Ankäufen nicht wohl denkbar. Doch finden sich mehrere Stellen des Tagebuches, in denen Dürer notirt, dafs er solche Hörner wiederum verschenkt habe, besonders an Freunde nach seiner Rückkehr in Nürnberg, — so dafs man wohl annehmen mufs, dafs grofse Hörner der Art irgendwie zu Geräthen oder als sonstiger Schmuck des Hauses zu jener Zeit beliebt gewesen und als Geschenk gern gesehen worden seien.

nicht überhaupt Dürer aus der Reihe der Bildschnitzer zu streichen, doch wiederum zur Vorsicht bei Betrachtung ihm zugeschriebener Werke aufzufordern. — Neben Dürer dürften übrigens auch einige seiner Schüler — Maler und Kupferstecher — im einzelnen Falle als Bildschnitzer aufgetreten sein; wenn nicht andre Ursachen, so konnte das Beispiel des Meisters sie leicht veranlafst haben, sich gelegentlich ebenfalls einmal aufserhalb ihres eigenthümlichen Kunstfaches zu versuchen.

Endlich ist hier noch eines Bildschnitzers zu gedenken, der zu derselben Zeit (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts) zu Augsburg ansässig war und ein höchst ausgezeichneter Künstler gewesen sein mufs, des Hans Schwartz. Neudörffer (aus dessen Nachrichten wir die obigen Notizen über Nürnbergische Bildschnitzer geschöpft) gedenkt seiner in den Nachrichten über Ludwig Krug: ein kleiner künstlerischer Wettkampf, in den sich letzterer mit Schwartz einzulassen wagte, ist dem Berichterstatter Beweises genug für die grofse Trefflichkeit des Nürnberger Meisters, den er gleichwohl ohnedies bereits gar hoch stellt, — so dafs wir hieraus füglich auf den Ruf des Augsburgers zurückschliefsen dürfen. Folgendes sind die Worte Neudörffer's: „Als aber Herr Melchior Pfintzing, Probst bei S. Sebald, welcher von Kayser Maximilian I. her, im Giessen und andern Künsten sehr begierig und verständig war, den Hanns Schwartzen, von Augsburg, der dann zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet ward, im Pfarrhof bey sich hatte, war ich dabey, dafs er (Krug) zu diesem Schwartzen sagt, er solte ihm conterfaiten in Holz, so wolte er Ihm dagegen einwärts in Stahl conterfaiten, daraus man schliessen mag, was dieser Ludwig Krug für ein Künstler gewesen ist." — In der That werden wir im Folgenden einige in Holz geschnitzte Medaillons mit den Bildnissen Augsburgischer Personen kennen lernen, die zu dem Vorzüg-

lichsten gehören, was die deutsche Kunst geliefert hat und die, wenn sie von H. Schwartz herrühren, sehr geeignet sind, den alten Ruf dieses Künstlers zu bestätigen.

---

## 2. Geschnitzte Portrait-Darstellungen,

zumeist Medaillons.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des in Rede stehenden Zeitraumes, die uns mannigfache Belege für die eben zusammengestellten Notizen geben, fassen wir in einzelnen Gruppen, je nach dem verschiedenartigen Charakter der Gegenstände, zusammen. Zunächst besprechen wir die Portrait-Medaillons, die zumeist in Holz oder Speckstein geschnitzt sind und, wenigstens zum gröfseren Theil, zur Vervielfältigung durch Metallabgüsse gedient haben; natürlich haben sie vor den letzteren, wie man diesen hier und dort in den Münzsammlungen begegnet, den Vorzug gröfserer Klarheit, Bestimmtheit und Lebendigkeit, überhaupt den Vorzug der Originalität. Einige alte Bleiabgüsse geben vortheilhafte Gelegenheit, den Kreis dieser Anschauungen zu erweitern; ein Paar kleine Relief-Portraits von andrer Form werden hiebei ebenfalls ihre Stelle zur Besprechung finden.

Die frühsten unter diesen Medaillons sind drei, welche das Monogramm Albrecht Dürer's tragen, als Arbeiten seiner Hand seit geraumer Zeit anerkannt sind und durch ihre innere Eigenthümlichkeit die Richtigkeit dieser Bestimmung aufser allen Zweifel setzen. Zwei von ihnen sind Bleiabgüsse, das dritte ist die ursprüngliche Arbeit in Speckstein.

105. Das erste der Blei-Medaillons (welches beinahe 2 Zoll im Durchmesser hat und in einer zierlichen, etwas alterthümlichen Holzkapsel befestigt ist) enthält ei-

nen weiblichen Kopf, auf die rechte Schulter geneigt und den Blick emporgewandt, dreiviertel Face; das Haar fällt frei gelockt auf die rechte Schulter herab; der Hals ist nackt und Büsten-artig abgeschnitten. Auf dem Grunde steht auf der einen Seite die Jahrzahl 1508, auf der andern das Monogramm des Künstlers, beides erhaben gearbeitet. Die Bildung des Kopfes ist ganz diejenige, welche man aus allen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten Dürer's kennt; es sind dieselben vollen, gerundeten Formen, derselbe eigenthümliche Schnitt des Mundes, u. s. w. Das Relief des Ganzen ist äufserst gering und zwar in der Weise behandelt, dafs es durchaus mehr die Gesetze einer malerischen Wirkung als die der eigentlichen Relief-Perspektive befolgt. Am Bedeutendsten sind überall diejenigen Theile hervorgehoben, die in den Umrifs-Linien wirken sollen, die breiteren Theile dagegen in der Durchführung der Modellirung auf gewisse Weise vernachlässigt. So ist z. B. die linke Wange, welche man ganz und unverkürzt sieht, etwas tiefer gehalten, als die verkürzte und somit eigentlich zurücktretende rechte Wange. Eine Abbildung des Medaillons (die freilich auf die letztgenannten Eigenthümlichkeiten nicht sonderlich eingeht) findet sich in G. A. Will's „Nürnbergischen Münzbelustigungen" (1764, I., S. 369.); der Verfasser bemerkt dabei, dafs dasselbe zwar eine Madonna vorzustellen scheine, dafs es aber, zufolge der Inschrift eines aus dem siebenzehnten Jahrhunderte herrührenden Kupferstiches, für das Bildnifs von Dürer's Gemahlin Agnes zu halten sei. Wir müssen diese Benennung, die wenigstens nicht hinlänglich begründet scheint, dahingestellt sein lassen.

Das zweite Blei-Medaillon (von 2 Zoll Durchmesser) stellt ein männliches Profil-Portrait, mit der Mütze bedeckt und mit der Andeutung des Rockkragens, dar: ein älteres Gesicht in markirten, faltigen Zügen. Auf der einen Seite des Grundes ist Dürer's Monogramm. 106.

leicht eingeritzt, auf der andern eine undeutliche Jahr
zahl (die indefs, nach den Abbildungen andrer Exem
plare, als 1508 gelesen werden mufs). Die Behandlun
ist der des vorigen Medaillons durchaus verwandt, di
malerische Wirkung vorherrschend, die Relief-Perspek
tive im Allgemeinen wenig durchgebildet, dagegen di
Linien der Detail-Formen, wozu natürlich ein ältere
Gesicht noch mehr Veranlassung geben mufste, vornehm
lich hervorgehoben. Abbildungen des Medaillons finde
sich u. a. in J. G. Doppelmayr's „historischer Nach
richt von den Nürnbergischen Mathematicis und Küns
lern" (1730, Tab. XV.) und bei A. Will (a. a. O. 176
III., S. 139.), wo dasselbe als das Bildnifs von Dürer
Lehrmeister, M. Wohlgemuth, mit Berufung auf ei
authentisches Oelportrait desselben von Dürer's Han
bezeichnet wird.

107 Das dritte der Dürer'schen Medaillons ist, w
bemerkt, ein in Speckstein geschnittenes Original u
von etwas gröfserer Dimension als die eben besproch
nen (2¼ Zoll im Durchmesser). Es enthält, von meh
facheu Ringen eingerahmt, das Profil-Bildnifs eines Ma
nes von mittleren Jahren, das Haupt mit einem ziemli
weiten Barette (oder richtiger: mit einer Stulpkappe
bedeckt, das Haar lockig zurückfallend. Ein Theil d
Brustpartie, mit einem Pelzrocke bekleidet, ist hier n
in den Kreis des Medaillons aufgenommen, und zw
so, dafs die bekleideten Theile, wie auch das Bare
über die inneren, das Medaillon einfassenden Ringe hi
ausragen und nur durch die äufseren begrenzt werde
was einen eigenthümlich ansprechenden malerischen Ei
druck hervorbringt. Auf dem Grunde findet sich wi
derum das Monogramm Dürer's und darunter die Jah
zahl 1514, beides erhöht geschnitten. Das Relief d
Ganzen ist, wenn auch ebenfalls flach, so doch etw
mehr erhoben, wie bei den vorigen Medaillons, die R
lief-Perspective besser beobachtet, die Behandlung

dels leicht und die vorzüglichste Sorge nicht minder auf die schärfer bezeichneten Umrifslinien gewandt. Auch fehlt es gleichwohl nicht ganz an Verstöfsen gegen die Relief-Perspective, namentlich am Körper, wo einige unmotivirte (oder eigentlich: fehlerhafte) Ungleichheiten der Höhe einen minder durchgebildeten Plastiker erkennen lassen. Die Falten des Kleides sind sehr bestimmt gezeichnet und tragen das entschiedenste Gepräge von Dürer's eigenthümlichem Style, obgleich die eckigen Brüche derselben hier auf keine Weise kleinlich werden. Uebrigens bezeugt die ganze Arbeit, in Rücksicht auf die lebenvolle Auffassung, wie auf die zwar leichte, aber sehr geistreiche Ausführung, die Hand eines vorzüglichen Künstlers, welcher auch in einem Fache, in dem er minder geübt sein mochte, mit sicherem Bewufstsein eine bestimmte und bedeutende Wirkung hervorzubringen im Stande war. Auch dieses Medaillon findet sich bei A. Will (a. a. O. I., S. 321.) abgebildet, wo dasselbe als das Portrait von Dürer's Vater (mit Rücksicht auf ein von dem Sohne gefertigtes Oelbild des letztern) bezeichnet wird. Doch scheint diese Annahme wenig zulässig, da Dürer's Vater bereits im J. 1502 in höherem Alter gestorben war, und der Sohn ihn (zwölf Jahre später) gewifs nicht als einen etwa dreifsigjährigen Mann — schon bei der Geburt des Sohnes mufs der Vater nahe am vierzigsten Jahre gewesen sein — dargestellt haben würde.

Dafs die drei so eben besprochenen Medaillons wirklich von Dürer herrühren, ist nicht in Zweifel zu ziehen. Sie tragen, soweit es bei so kleiner Dimension und bei Darstellungen, die wenig mehr als einzelne Köpfe enthalten, möglich ist, das Gepräge seines Styles; sie sind mit seinem Monogramm versehen, welches bei dem ersten und dritten Medaillon erhaben gearbeitet ist, also nicht nachträglich hineingeschnitten sein kann; sie lassen endlich eine freie, sichere, in ihrer Art meister-

liche Behandlung erkennen, die den Gedanken an eine absichtliche (somit befangene) Nachahmung seines Styles verbannt. Aus ihnen dürfte also, — wenn auch unter den Einschränkungen, die aus ihrer Natur als Medaillons hervorgehen, — ein Schluſs auf die Eigenthümlichkeit von Dürer's Leistungen im Fache der Bildnerei überhaupt zu ziehen sein. Diese besteht hier, abgesehen von den Besonderheiten seines Styles im Allgemeinen, eben darin, daſs mehr auf eine malerische Wirkung, mehr eines Theils auf ein Hervorheben der Umrisse des Details, andern Theils auf geistreiche Lebendigkeit des Ganzen hingearbeitet ist, während die plastische Durchbildung, das Gefühl für die feineren Uebergänge, für die gemeſsnere Rundung der Form (vornehmlich bei derjenigen Perspective der Form, welche die Reliefbildung verlangt) nicht in gleichem Maafse hervortritt, im Einzelnen sogar mangelt *). Alles dies

*) Aehnliche Verhältnisse machen sich auch an einer vierten Medaille von Dürer's Hand bemerklich, — an der kleinen, in Silber gegossenen, welche das Profilbildniss Luther's enthält, mit der Jahrzahl 1526 bezeichnet ist und von der sich u. a. ein Exemplar in der Münz-Sammlung des Königl. Museums vorfindet. Zwar ist hier das Relief verhältnifsmäſsig stärker als an den oben besprochenen Medaillons, auch scheint die perspectivische Verjüngung ohne bedeutendere Mifsstände durchgeführt, ist überhaupt die Behandlung mehr den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Schule verwandt; doch ist auch hier wesentlich auf ein schärferes Hervorheben der Detailformen durch stärkere Einschnitte, somit wiederum mehr auf einen gewissen malerischen Effekt hingearbeitet. — Daſs auch diese Medaille wirklich von Dürer herrührt, darf ebenfalls, wie es scheint, keinem Zweifel unterliegen. Die Art und Weise zwar, wie auf dem Reverse das Monogramm Dürer's, die Namensbezeichnung Luther's und die Jahreszahl aus einer kleinen runden Vertiefung herausgearbeitet sind, erscheint so, daſs man vermuthen dürfte, diese Dinge seien auf dem Dürer'schen Modelle selbst nicht vorhanden gewesen; gleichwohl rühren sie unzweifelhaft wenigstens aus seiner Zeit her. Vornehmlich aber der Kopf auf dem Averse hat in seiner

stimmt nun auch durchaus überein mit denjenigen Schlüssen, zu denen wir durch die Betrachtung der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse Dürer's berechtigt sind. Wir haben oben bereits der geringen gleichzeitigen Nachrichten über seine bildnerische Thätigkeit gedacht; wir kennen im Gegentheil unzählige Holzschnitte, Kupferstiche, Zeichnungen und Malereien seiner Hand, und müssen somit die Richtung auf die eigentlich zeichnenden Künste als diejenige anerkennen, zu der er vorzugsweise getrieben war, müssen zugleich die Zeit, die er für die Aneignung bildnerischer Fertigkeit gewinnen konnte (denn die früheren Jugendjahre können ihn hierin doch noch nicht zur Meisterschaft befähigt haben, und um so weniger, als die Plastik natürlich nur ein Nebenzweig der Goldschmiedekunst war), verhältnifsmäfsig ziemlich gering anschlagen. Auch hier werden wir somit dahin geführt, eine mehr oder minder malerische Behandlung und den Mangel jener gesetzmäfsig vollendenden Technik, welche nur das Eigenthum vieljähriger Uebung und Gewöhnung sein kann, als charakteristisch für Dürer's plastische Arbeiten vorauszusetzen. Diese Verhältnisse, wenn im Einzelnen auch modificirt nach dem Gegenstande, — verbunden mit der Rücksicht auf den ihm eigenen Styl der Darstellung und auf die innere Kraft und Lebendigkeit seines Geistes, — werden also stets in Anregung kommen müssen, wo es sich bei plastischen Werken um seinen Namen handelt.

---

Fassung, in dem Abschnitte des Halses, welcher der Abrundung des Ganzen günstig ist, etwas Eigenthümliches, was auch an sich mit Dürer's künstlerischem Charakter wohl übereinstimmt. — Wichtig ist es noch, zu bemerken, dafs in den drei obgenannten Medaillons und in dem eben besprochenen, Werke neben einander stehen, welche *verschiedenen* Stadien von Dürer's Entwickelungsgange angehören, in ihrer *Uebereinstimmung* somit noch sicherer als Ausgangspunkte für die Betrachtung seiner bildnerischen Leistungen dienen können.

Den Dürer'schen Medaillons ist sodann eine grofse Anzahl anderer anzureihen, bei denen aber die nähere Bestimmung der Verfertiger, da ein Künstlerzeichen bei ihnen nur höchst ausnahmsweise vorkömmt, ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat. Der günstigste Ausweg, um gleichwohl die Uebersicht derselben zu kunsthistorischen Resultaten zu benutzen, scheint der: diese Gegenstände zunächst in Rücksicht auf die Lokale, denen die dargestellten Personen, somit ohne Zweifel auch die Arbeiten selbst angehören, zu sondern, sodann das dem Style und der Technik nach Zusammengehörige nebeneinander zu stellen und hieran anzuschliefsen, was nicht aus äufseren Gründen dieser oder jener Lokalität zuzuschreiben ist. Die Mehrzahl der Portrait-Medaillons der Kunstkammer, welche der in Rede stehenden Periode angehören, deutet theils auf Nürnberg, theils auf Augsburg.

Unter den Medaillons, die mit gröfserer oder geringerer Bestimmtheit als Nürnbergische zu bezeichnen sind, kommen, nächst den authentisch Dürer'schen, verschiedene in Holz geschnitzte Arbeiten in Betracht. Auch von diesen werden ein Paar, indefs ohne genügende Begründung, dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Die
108. eine derselben enthält das Profilbildnifs Dürer's von ziemlich kleiner Dimension, welches mit dem Grunde nicht aus Einem Stück besteht, sondern auf denselben aufgeleimt ist. Es stellt den Meister in seiner späteren Zeit und (wie die meisten der auf ihn gearbeiteten Medaillen) dem bekannten grofsen Holzschnitt vom J. 1527 ähnlich dar; nur ist das Haar an mehreren Partieen anders gelegt. Auf der Rückseite findet sich hier eine Aufschrift von ziemlich neuer Hand: „*Albert Dürer etc. se ipsum sculpsit.*" Doch fehlt dem Köpfchen die dem Meister stets eigenthümliche stylistische Fassung, ist die Behandlung minder frei und leicht, zugleich ohne die im Obigen angezeichneten Eigenthümlichkeiten,

so dafs wir in dieser, zwar nicht werthlosen Arbeit seine Hand nicht zu erkennen vermögen. — Eine unge- 109.
fähr ähnliche Behandlung (welche minder die Umrisse der Form als, auf entgegengesetzte Weise, mehr die vorragenden Theile des Knochenbaues hervorhebt) finden wir in einem zweiten, ein wenig gröfseren Medaillon, welches das Profilbild Melanchthon's enthält.

Sodann ist ein männliches Brustbild von ziemlich 110.
stark erhabenem Relief zu nennen, auf dessen Rückseite sich eine alte und ohne Zweifel gleichzeitige Aufschrift befindet: „*Hurthein Tuchers gestalt* 59 *ior alt* 1519." Eine neue Inschrift auf der Rückseite des das Medaillon einfassenden Rahmens besagt, dafs dasselbe „von Tucher's Freunde, A. Dürer," geschnitten sei, und angeblich stammt das Medaillon auch mit dieser Inschrift aus dem Besitz der Tucher'schen Familie zu Nürnberg. Es ist ein einfach schlichtes Gesicht mit dem Vorzuge eines wohl ausgeprägten individuellen Charakters, das Haar mit der zu jener Zeit üblichen Haube und darüber mit einem breiten geschlitzten Barette bedeckt. Das starke Relief des Medaillons, die plastisch richtige Verjüngung, die mangelnde Absicht auf eigentlich malerisches (durch den Lichteffekt zu bewirkendes) Hervorheben der Detailformen dürften schon an sich Zweifel gegen die Annahme, dafs die Arbeit von Dürer herrühre, erstehen lassen; mehr noch ist dies der Fall in Rücksicht auf die Fassung des Ganzen und auf die stylistische Behandlung, in der die Strenge und Bestimmtheit Dürer's fehlt; vornehmlich entscheidend sind hier die mehr schwankenden Linien des Gewandes, als man solche bei Dürer voraussetzen darf. Doch ist die Arbeit nicht ohne eine, etwas derbe, Tüchtigkeit. — In den nach diesem Medaillon gegossenen Exemplaren hat die Vorderseite desselben zur Umschrift eine lateinische Devise erhalten; die Rückseite hat dieselbe Inschrift, wie das in Rede stehende Exemplar, doch anders ge-

schrieben. Abgebildet findet sich dasselbe in solcher Weise bei A. Will, Nürnberg. Münzbelustigungen, III., S. 161. Von der Annahme, dafs es von Dürer herrühre, findet sich dort ebenfalls Nichts.

111. Ein eigenthümliches Medaillon von ovaler Hauptform zeigt, obgleich es keinen höheren Kunstwerth hat, eine ziemlich nahe Verwandtschaft zu dem Style A. Dürer's. Auf der Vorderseite desselben sieht man, in einer kreisrunden Einfassung, ein weibliches Profilportrait, mit zierlicher Haube geschmückt; mit der Jahresbezeichnung 1523 und oberwärts mit einem H versehen. Auf der Rückseite ist ein durch eine Landschaft hinsprengender Centaur dargestellt, welcher eine grofse Blume in seiner Linken trägt und mit einem Stabe in der Rechten darauf hindeutet; die Zeichnung dieser Figur zeigt dieselbe Nachahmung des Dürer'schen Styles, welche sich in den Kupferstichen der sogenannten kleinen Meister bemerklich macht. Darüber steht wiederum die Jahrzahl 1523, nebst einigen unverständlichen Zeichen; unterwärts ein schräges Täfelchen mit einem H, in dessen unterer Hälfte ein kleines C befindlich ist *). Das Relief auf beiden Seiten ist äufserst flach und nur auf das Hervorheben der Umrisse (in den Hauptformen und im Detail) berechnet; die Zeichnung ist nicht ohne Geist, die technische Behandlung aber sehr unsicher, der Grund z. B. nicht rein geebnet, so dafs man die Arbeit nur als den Versuch eines Künstlers, der in der Plastik keine Uebung hatte, betrachten kann. Sollte es vielleicht erlaubt sein, das Monogramm, in Rücksicht all dieser Umstände, auf Hans von Culmbach, den Schüler Dürer's, zu deuten?

112. Von sehr vorzüglichem Kunstwerth ist ein rundes Medaillon, auf welchem eine weibliche Halbfigur dargestellt ist; es führt die Umschrift: „*Sophia Ortels*

*) S. die Monogrammen-Tafel, 2

*iers alters ist* 28." Auf der Rückseite ist keine Darstellung. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, das Gesicht im Profil und den Zügen der Nürnberger Frauen, wie sie z. B. Dürer liebt, durchaus entsprechend; den Körper sieht man zur Hälfte von vorn, die Hände unter der Brust zusammengelegt. Die Arbeit ist auch hier von ungemein zartem Relief, dabei aber die perspectivischen Verhältnisse (das Zurückweichen der entfernteren Theile) mit der gröfsten Meisterhaftigkeit beobachtet. Die Haltung ist äufserst edel gemessen, die Bewegung aufs Zarteste empfunden, die ganze Ausführung überaus reizend. In Bezug auf die Kunst der Darstellung dürfte dies Stück als das preiswürdigste unter allen auf der Kunstkammer befindlichen Portraitmedaillons hervorzuheben sein.

Endlich ist noch ein kleines, in Holz geschnitztes 113.
Medaillon zu nennen, welches auf der Vorderseite einen männlichen Kopf mit der Umschrift: „*Georgius Herman aetatis an. XXXXVII. MDXXXVIII*", auf der Rückseite das Wappen mit einer lateinischen Devise enthält. Das Relief ist nicht stark erhaben, die Arbeit fein, aber nicht sonderlich geistreich; die Behandlung nähert sich den folgenden, in Speckstein geschnittenen Medaillons.

Eigenthümliche Behandlung zeigt ferner der Blei- 114.
abgufs eines Medaillons, welches ein weibliches Profilbild mit der Umschrift: „*Lucia Dorerin decima musarum et decus Germaniae MDXXII*" enthält. Die Dargestellte ist mit einem gestickten Chemiset bekleidet, das Haar in eine Haube eingefafst und mit einem breiten Barette bedeckt. Das Relief ist ziemlich stark; die Ausführung, wenngleich nicht ohne Geist, ist derb und fast handwerksmäfsig. Eine Abbildung des Medaillons findet sich bei A. Will (Nürnb. Münzbelustigungen, als Titelbild des zweiten Theiles), ohne dafs der Herausgeber jedoch eine nähere Auskunft zu geben weifs.

Während jene in Holz gearbeiteten Medaillons die gröfste Verschiedenheit in der Behandlung zeigen und, bei dem Mangel näherer Nachrichten, kaum zu einem näheren Schlusse auf die Verfertiger Anlafs geben, so findet sich bei den Nürnbergischen Speckstein-Arbeiten eine ungleich gröfsere Uebereinstimmung des Styles. Diese gehören, wie es scheint, wesentlich dem zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts an, — einer Periode, die überhaupt den gröfseren Reichthum meisterlich vollendeter Portraitmedaillons zählt. Zumeist sind sie von übereinstimmend kleinerer Dimension. Auf namhafte Meister zu rathen, dürfte aber auch hier vor der Hand noch seine Schwierigkeiten haben, und wir müssen uns darauf beschränken, auf die im Obigen (S. 68, f.) vorangeschickten Notizen zu verweisen. Ein Relief von nicht zu starker Erhabenheit, eine kräftige, durchaus plastische Behandlung, die besonders die Haupttheile bestimmt bezeichnet, dabei jedoch zum Theil mit grofser Feinheit in das Einzelne einzugehen versteht, eine edle stylistische Fassung des Ganzen, bei der entschiedensten Individualisirung sind all diesen Werken in gröfserem oder geringerem Grade eigen. Wir bezeichnen diesel-

115. ben nach ihren Umschriften: — „*Jacob Muffel seins alters im XXII*", das Bildnifs eines ritterlichen jungen Mannes, welches mit ungemeiner Zartheit und Anmuth gearbeitet ist; die hiezu gehörige Rückseite (als gesondertes Medaillon geschnitten) enthält, aufser dem Wappen und einer lateinischen Devise, die Jahresbe-

116. zeichnung *MDXXXI*. — „*Ludwig Holtzschuer XXXI iar alt*", ein Kopf von männlich kräftigen, vollen Formen (Die Rückseite der gegossenen Exemplare dieses Medaillons, die hier nicht vorhanden ist, hat, aufser dem Wappen und der charakteristischen Umschrift „*Ich laz mir nit graussen*", die Jahresbezeichnung *MDXXXIII*.

117. S. Will, a. a. O. II., S. 311.) — „*Jorg Hoffmann XL iar alt*", wiederum höchst ausgezeichnet, mit der schön-

sten Behandlung des Bartes. — „*Martinus Geuder* 118.
*aeta. ann. LXXVII*", sehr energisch durchgearbeitet, auch hier Haar und Bart von vorzüglicher Schönheit. — „*Ulrich Stack sein alters LVIII iar*", im Style 119.
der vorigen, doch in der Behandlung schon nicht dieselbe meisterhafte Feinheit. (Dies Medaillon ist von einer breiten, runden Holzeinfassung umgeben, in welcher Laubverzierungen im italienischen Style ziemlich sauber geschnitzt sind. Auf der Rückseite des Medaillons ist ein Papier aufgeklebt, dessen nicht ganz neue, beschädigte Inschrift den Peter Flötner als den Verfertiger desselben und den ungleich späteren Leonhard Kern (st. 1663) als den Verfertiger des Rahmens zu bezeichnen scheint.) — „*Sebalt Beham mal-* 120.
*ler XXXX iar alt MDXXXX*", und das hiezu gehörige Gegenstück: „*Anna Behamin alt XXXV iar* 121.
*MDXXXX*", beide, obgleich von ziemlich lebenvoller Auffassung, doch ungleich roher ausgeführt und wiederum, trotz des nicht flachen Reliefs, auf ein scharfes Hervorheben der Umrifslinien berechnet. Die zu beiden gehörige, auf einem gesonderten Medaillon gearbeitete Rückseite enthält, von einem Kranze umgeben, das bekannte Monogramm des H. S. Beham. Vielleicht dürfte man ihm selber diese Arbeit zuschreiben. — Einige spätere Arbeiten in Speckstein werden weiter unten (no. 260 f.) erwähnt werden. —

Die Medaillons, welche in Rücksicht auf die Heimath der Personen, deren Bildnisse sie enthalten, als Arbeiten Augsburg's bezeichnet werden dürften, sind sämmtlich in Holz geschnitzt. In ihnen lassen sich, soweit die vorhandenen Beispiele reichen, für die in Rede stehende Periode zwei verschiedene Style, die zugleich von denen der Nürnberger Arbeiten wesentlich abweichen, bemerken. Der eine Styl zeigt sich an zwei Medaillons von ziemlich bedeutender Dimension; sie haben ein starkes Relief und eine eigenthümlich stylistische

Behandlung, welche besonders darauf ausgeht, die Flächen der Form in einer kraftvollen, bestimmten, doch etwas breiten Weise auseinander zu halten, so dafs die Darstellung ein imponirendes, aber vielleicht nicht in gleichem Maafse naturgetreues Gepräge gewinnt. Beide Medaillons sind mit den Profil-Bildnissen sehr berühm-
122. ter Personen versehen. Das ältere derselben hat auf der Rückseite die Umschrift „*Jacob Fugger. Augusta Vin. MDXVIII*", und innerhalb derselben das aus zwei Lilien bestehende Wappen. Das Bildnifs, auf der Vorderseite, zeigt den Kopf mit der zu jener Zeit üblichen Haarhaube bedeckt, den Hals und Schulteransatz dagegen, was selten vorkömmt, nackt. Der eigenthümliche Abschnitt des Körpers ist in einer nicht sonderlich schönen Linie geführt, auch tritt die Schulter etwas schwer hervor; die Gesammtauffassung ist indefs keinesweges ohne Geist. In der Gemälde-Gallerie des K. Museums ist ein gleichzeitiges Portrait desselben Jacob Fugger vorhanden (II., No. 65, — dem H. v. Culmbach zugeschrieben), welches eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem in Rede stehenden Medaillon hat; doch giebt der Vergleich mit diesem Bilde, dessen Züge bei einer noch mehr individualisirenden Auffassung überall zugleich feiner durchgebildet erscheinen, auf eine sehr bestimmte Weise zu erkennen, in wiefern der Verfertiger des in Rede stehenden Medaillons die Besonderheiten der Form seinen Zwecken gemäfs zu modi-
123. ficiren bestrebt war. — Das zweite Medaillon, ohne Rückseite, führt die Umschrift: „*Bartholm. Welser. August. MDXXX. Aet. L*". Der Kopf des Dargestellten ist mit einer Mütze bedeckt, zugleich eine Andeutung der übrigen Bekleidung gegeben. Die Arbeit dieses Medaillons, der Hauptsache nach der des vorigen sehr ähnlich und ebenfalls mit geistreich geführten Hauptzügen, unterscheidet sich von jenem durch eine minder sorgfältige, ein wenig mehr handwerksmäfsige Behand-

lung; auch hier ist übrigens die Schwere der Schulter zu bemerken. Eine etwas spätere, kleine Medaille mit dem Bildnifs des Barth. Welser, vom J. 1534 (u. a. im Gypsabgufs auf der Kunstkammer vorhanden), giebt wiederum Gelegenheit, das absichtlich Stylistische der in Rede stehenden Behandlungsweise zu erkennen, indem an ihr ebenso (wie in dem genannten Oelbildnisse J. Fugger's) eine ungleich feinere, mehr naturgemäfse Durchbildung der Form, als an dem grofsen Medaillon, sichtbar wird.

Diese spätere Welser'sche Medaille schliefst sich entschieden der zweiten Reihenfolge der in Rede stehenden augsburgischen Arbeiten an, bei denen, wenn gleich die Gesetze der Relief-Plastik im Wesentlichen auf keine Weise vernachläfsigt sind, doch ein viel unabhängigeres Eingehen auf das Vorbild der Natur, eine ungleich gröfsere Zartheit und Weichheit der Uebergänge, überhaupt eine sehr grofse Feinheit der Ausführung vorherrscht. Diese Naturnachahmung zeigt sich u. a. auch darin, dafs hier überall, trotz der Profildarstellung, der Augenstern eingeritzt ist, während bei jenen, ebenso wie auch bei den Nürnberger Arbeiten, dasselbe nicht statt findet. Von vorzüglicher Schönheit ist unter die- 124.
sen Arbeiten ein Medaillon von ziemlich bedeutender Gröfse mit einem weiblichen Brustbilde, dessen Umschrift lautet: „*MDXXVIII. Madalena Honolltin Anton Rudolffs Hausfrau. XXXIII.*" Ein reiches, zierlich gearbeitetes Kostüm, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, das Haar in einen auf den Rücken niederhängenden Zopf geflochten, ein reichgefaltetes Chemiset und eine schwere Busenkette, dabei volle, aber edle, kräftige Formen geben diesem Bildnisse ein eigenthümlich interessantes Gepräge. Die Rückseite enthält das Wappen und die Umschrift: „*Das Wort Gotz bleibt in Ewigkait.*" — In der Gesammtanordnung sehr ähn- 125.
lich, namentlich mit ganz übereinstimmendem Kostüm ist

ein zweites Medaillon, welches eine etwas ältere, nicht ebenso anziehend gebildete Frau vorstellt und die Umschrift führt: „*Barbara Reihlingin uxor. Aetatis an. XXXXVII*". Die Rückseite desselben enthält, aufser dem Wappen und einer lateinischen Devise als Um-
126. schrift, die Jahrzahl *MDXXXVIII*. — Ganz dieselbe Behandlung zeigt sodann ein drittes Medaillon, welches den Kopf eines mit einer Mütze bekleideten Jünglinges von etwas langen Gesichtsformen enthält. Es ist ohne Umschrift und ohne eine Darstellung auf der Rückseite. Auch dies Medaillon ist mit dem zartesten Eingehen auf das weiche Leben der Naturformen und mit vorzüglichster Meisterschaft gearbeitet. — In Rücksicht auf die grofse Trefflichkeit dieser Arbeiten darf man, wie es scheint, nicht ganz ohne Grund vermuthen, dafs dieselben von der Hand jenes berühmten Augsburgischen Bildschnitzers Hans Schwartz („der zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurd", — vergl. oben S. 71.) gefertigt seien. Hiebei ist es zugleich zu bemerken, dafs Auffassung und Behandlung an ihnen in einer nahen Wechselbeziehung zu dem Stande der Augsburgischen, überhaupt der Schwäbischen Malerei jener Zeit stehen, indem an den Werken der letzteren eben dieselbe weiche und freiere Nachahmung der Naturformen — im Gegensatz gegen die vorherrschend scharfe Zeichnung der Nürnbergischen Malerei — hervortritt.

Den eben besprochenen Arbeiten sind noch ein Paar
127. von entschieden verwandter Richtung anzureihen. Das eine ist ein etwas gröfseres (5½ Zoll hohes und 3¼-Zoll breites) Portraitrelief: eine männliche Halbfigur, halb von vorn gesehen, in einer Nische von etwas barocker Architektur italienischen Styles stehend und unterwärts durch eine Brüstung begrenzt. Es ist ein vornehmer, reich costümirter Herr, im Hut und eigenthümlich geschnittenen weiten Mantel, die rechte Hand wie im Ge-

spräche erhoben. Bei characteristisch geistreicher Auffassung ist die Figur durchweg im höchsten Grade fein und sauber ausgeführt, dabei zugleich mit einer Weichheit der Behandlung, die den eben besprochenen Arbeiten sehr nahe steht. (Auch hier sind die Augensterne eingeritzt.) Ja diese Weichheit geht hier soweit, dafs in den Nebensachen, besonders in der Architektur des Grundes, der nothwendige plastische Styl schon in Etwas vermifst wird. In den oberen Ecken ist das Wappen der Familie Schaden von Mittelbiberach (ein Adler ohne Füfse und mit einer Schleife um den Hals) angebracht. Seitwärts, sehr klein, findet sich die Jahrzahl 1521 und darunter eine Art Monogramm *). Die genannte Familie gehört Schwaben an; so dafs schon die Lokalität an sich, in der das Werk entstanden sein dürfte, auf dieselbe Richtung der Kunst, wie jene augsburgischen Medaillons, hinzudeuten scheint. — Die zweite 128
Arbeit ist ein kleineres Medaillon, mit dem von vorn gesehenen Kopfe eines Jünglinges. Ohne sonderliche künstlerische Bedeutung entspricht doch auch dies Werk, der Behandlung nach, entschieden den vorgenannten Arbeiten. Auf der glatten Rückseite ist die Jahrzahl 1537 und darüber ein Monogramm, aus den Buchstaben FHC zusammengesetzt **), aufgezeichnet. Diese Aufschrift trägt zwar ein entschieden neues Gepräge; doch scheint sie über einer älteren (mit rother Farbe gezeichneten) nachgezogen, so dafs sie wenigstens nicht ohne Weiteres als unächt zu verwerfen sein dürfte. Ueber das Monogramm, in seiner Anwendung auf diese Arbeit, wissen wir zur Zeit keine nähere Auskunft zu geben. —

Aufser den bisher besprochenen sind noch verschiedene in Holz geschnitzte Portrait-Medaillons anzuführen, welche wiederum abweichenden künstlerischen Richtun-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 3.
**) S. die Monogrammen-Tafel, 4.

129. gen angehören. Eins derselben, welches einen älteren Mann, mit einem reichen Barette geschmückt, darstellt, führt die Umschrift: „*De dodt ys der sunden schult*" und ein, aus den Buchstaben AL und VB zusammengesetztes Monogramm *) — ob auf den Dargestellten oder auf den Verfertiger bezüglich, wissen wir nicht zu sagen. Der Dialect der Inschrift deutet auf Niederdeutschland. Die Arbeit des Medaillons ist leicht und geistreich, indefs, wenigstens im Gewande, bereits um ein Weniges von der wünschenswerthen Gemessenheit abweichend. Auffallend ist hier, im Vergleich zu allen übrigen bisher besprochenen Holzarbeiten, die Wahl des Materials: indem bei jenen nemlich durchweg ein härteres Holz (überall, wie es scheint, Buchsbaum) benutzt worden ist, so zeigt sich hier ein weicheres (Linden- oder Ahorn-
130. holz) angewandt. — Aus ähnlichem Material besteht ein andres Medaillon, welches das Brustbild eines jungen ritterlichen Mannes enthält. Doch ist hier die Arbeit wiederum von höchster Trefflichkeit, eben so voll individuellen Lebens wie im schönsten plastischen Style ausgeführt. Leider fehlt hier eine Umschrift oder eine Darstellung auf der Rückseite, die zur näheren Bezeichnung führen könnte.

131. Mehrere in Holz geschnitzte Medaillons machen sich wiederum durch ein starkes Relief bemerklich, aufserdem aber auch noch durch farbigen Schmuck an den Gewändern, sowie durch Färbung der Augen und Lippen, was freilich zu der bräunlichen Farbe des Holzes in keiner sonderlichen Harmonie steht. Auch sind diese zumeist roher gearbeitet und wohl bereits aus etwas späterer Zeit. —

132. An dieser Stelle ist ein kleines Portraitrelief einzureihen, welches, in Rücksicht auf Material und Behandlung eine eigenthümliche Erscheinung bildet. Es

*) S. die Monogrammen-Tafel, 5

ist eine viereckige Platte von gelblichem Marmor, 6½ Z. hoch und 5 Z. breit, welche innerhalb eines erhöhten Rahmens das Brustbild Kaiser Karl's V. enthält. Das Gesicht sieht man im Profil. Er ist mit einem Pelzmantel bekleidet und trägt über der Brust das goldne Vliefs. Den Grund des ziemlich stark erhabenen Reliefs bildet eine scharf ausgemeifselte Teppich-Verzierung; oben, in der Ecke, befindet sich das Wappen. Der Charakter des Kopfes ist wohlgefühlt, auch mit einer eigenthümlichen Kraft und Frische aufgefafst; die Formen des Gesichtes sind nicht ohne eine gewifse Weichheit gebildet; in den übrigen Partieen aber ist die Arbeit mehr mit einer sauberen Tüchtigkeit als mit künstlerischer Freiheit ausgeführt. Die Behandlung, die des Gewandes sowohl wie die des Kopfes, scheint wiederum vorzugsweise nach Augsburg zu deuten. Die beigefügte Unterschrift heifst: „*Imp. Caes. Carolus. V. P. F. Augus. Reip. et pacis conservator. Aetatis* 32." Die Angabe über das Alter deutet (da Karl 1500 geboren war) auf das J. 1532; kurze Zeit vorher war, nach der ersten Ankunft des Kaisers in Deutschland, der berühmte Reichstag in Augsburg gehalten worden, worauf sich ohne Zweifel der vorangehende Theil der Unterschrift bezieht. Dieser Umstand dürfte ein zu beachtendes Gewicht für die Annahme, dafs die Arbeit aus Augsburg herrühre, hinzufügen. Auch ist zu bemerken, dafs der Kaiser in demselben Jahre von dem Augsburger Maler Chr. Amberger gemalt wurde; die Arbeit des letztern findet sich in der Gemälde-Gallerie des K. Museums (II, No. 97) und bietet interessante Vergleichungspunkte mit dem in Rede stehenden Relief dar. —

Einige Jahre später, vom J. 1537, ist ein, ebenfalls tüchtig gearbeitetes vergoldetes Bronze-Medaillon mit dem Brustbilde Karls V., welches vermuthlich den Deckel einer Kapsel bildete und an seiner Rückseite das Wappen enthält. 133.

131. Einen merkwürdigen Zeitgenossen des Kaisers, den König der Wiedertäufer, Johann von Leyden, stellt ein ziemlich grofses in Speckstein geschnittenes Medaillon dar, welches die Umschrift führt: „*Johanes Rex in Civitate Minster.*" Obgleich nicht ohne die Herausstellung besondrer Individualität, ist dasselbe doch nur handwerksmäfsig gearbeitet; die Lippen, Augen und Haare, sowie die Kleidung, sind gefärbt. — Bedeuten-
135. der, von einfach tüchtiger Arbeit, ist eine gegossene Medaille, mit der Halbfigur des Johann, nach dem bekannten Kupferstiche von H. Aldegrever, mit der Umschrift: „*Johann van Leyden ein Koning der Wederdoper zo Monster.*" Die Rückseite enthält das Wappen, den von zwei Schwertern durchstochenen Reichsapfel, und die Jahrzahl 1536.

136. Ein in Speckstein geschnittenes Portraitmedaillon von 3½ Zoll im Durchmesser hat auf der Vorderseite die Umschrift: „*Hans Klur aetatis suae XXXXVII. Anno salutis humanae MCCCCCXXXXVI. Auxilium meum a domino qui fundavit caelum et terram.*" Es enthält die Halbfigur eines Mannes in einfach bürgerlicher Kleidung. Hinter diesem erscheint der Tod, der die Sichel hinter seinem Haupte erhebt und ihm eine Sanduhr in die Hand setzt. Die Arbeit zeugt nicht gerade von sonderlich künstlerischem Gefühl, doch ist sie frei und lebenvoll. Die Rückseite hat die Umschrift: „*Nunc revelatur filius perditionis qui se extulit super omne quod deus est quem dominus noster jesus interficiet spiritu oris sui. 2. The. 2.*" Die bildliche Darstellung der Rückseite enthält, als Nutzanwendung dieses Spruches, ein sehr derbes Spottbild auf die päpstliche Macht. In der Mitte sieht man den Papst, nackt, nur noch den rechten Fufs mit dem Schuh und die rechte Hand mit dem Handschuh bekleidet, um seine Füfse eine Schlange gewunden. Er scheint sich so eben den Mantel niedergerissen zu haben und blickt mit der

Geberde des Entsetzens nach oben, wo ihm in Strahlen das Christuskind erscheint, das auf ihn niederbläst. Zu seinen Seiten sind drei halbnackte Männer, die ihn und die Zeichen seiner Macht mit ausgelassenen Geberden auf eine wenig decente Weise verhöhnen. Ein Kardinal flieht entsetzt. Hier treten in der Arbeit schon die Motive der manieristisch aufgefafsten italienischen Kunst hervor, doch ist die Darstellung voll energischen Lebens. Die Gewandung erinnert, gewifse eigenthümliche Motive bewahrend, an den Styl der Goldarbeiter aus der späteren Hälfte des 16. Jahrhunderts (von denen weiter unten die Rede sein wird). — An Spottmedaillen auf das Papstthum war bekanntlich jene Zeit nicht arm. Aufser der ebengenannten mögen hier noch ein Paar im Bleiabgufs vorhandene erwähnt werden. Die eine von die- 137.
sen enthält den tüchtig gearbeiteten Kopf eines Papstes, auf dessen Tiara hinterwärts ein Teufelchen heraufklettert; daneben die Beischrift: „*So bin ich das Kindt der Verderbnus und der sunden sagt Sant Pauli in der 2 Epistel an die Tessalonicher.*" Die zweite Me- 138.
daille hat Doppelgesichter auf jeder Seite; auf der einen einen Papst, der umgekehrt als Teufel, auf der andern einen Kardinal, der umgekehrt als Narr erscheint *).

Die Portrait-Reliefs der sämmtlichen bisher betrachteten Medaillons, sowie der ihnen eingereihten viereckigen Stücke, sind von verhältnifsmäfsig kleinerer Dimension, die Ausführung somit, bei mannigfach wechselnder Behandlung, stets miniaturartig. Aufserdem sind einige gröfsere, in Holz geschnitzte Portrait-Reliefs, in runder und anderweitiger Umfassung, vorhanden, die derselben Periode angehören, zumeist indefs nicht einen bedeutsameren künstlerischen Werth haben. Nur eins der- 139.
selben mag hier näher besprochen werden. Es ist das Bildnifs eines bärtigen Mannes, mit einem Barett bedeckt,

*) Vgl. Juncker, das g. u. s. Ehrengedächtnifs Luthers, S. 327 ff.

zu drei Vierteln von vorn gesehen; in den älteren Verzeichnissen der Kunstkammer, die den Dargestellten als einen Georg Fegelen (auch Fegeln, Feglen, Fegler) bezeichnen, wird dasselbe dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Der Grund, auf welchem das Brustbild ursprünglich befestigt war, ist nicht mehr vorhanden; früher war es in einen achteckigen Rahmen eingefafst, und auf der Rückseite mit Messingdrath, in das Holz befestigt, das Dürer'sche Monogramm angebracht. Es ist gegenwärtig 6½ Zoll hoch und in einigen Nebensachen beschädigt. Der alten Angabe, dafs die Arbeit von Dürer herrühre, können wir indefs nicht unsre Beistimmung geben. Die Auffassung des Kopfes ist zwar ziemlich individuell, die Ausführung nicht ohne Verstand und nicht ohne eine gewifse Sorgfalt; dabei aber hat die Behandlung etwas Starres, Aengstliches, den Fältchen des Gesichtes, z. B. fehlt es an der lebendigeren Bewegung, so dafs wir hier so wenig jene geistreiche Behandlung wie das Streben nach einer freien malerischen Wirkung, die wir in den unbestreitbar Dürer'schen Medaillons gefunden hatten, wiederzuerkennen vermö-
140. gen. — Ein grofses Medaillon mit dem Profil-Portrait des Johann Hufs, eine Arbeit ohne künstlerische Bedeutung, führt die Inschrift: C. 1510. L. —

141. Endlich ist noch, als in einem näheren Verhältnifs zu den besprochenen Arbeiten stehend, eine kleine, in Holz geschnitzte Portrait-Büste (von 4½ Z. Höhe), ein Werk von aufserordentlicher Meisterhaftigkeit, anzuführen. Auch dies, eins der ältesten Besitzthümer der Kunstkammer, wird bereits in den ältesten Verzeichnissen dem Albrecht Dürer zugeschrieben, so schon im J. 1665; es befand sich damals in einem schwarzen Kästchen mit Thüren, inwendig mit grünem Sammt ausgeschlagen, so dafs man hieraus die Werthschätzung, welche der Büste zu Theil geworden war, erkennen kann. Allerdings dürfen wir eine so alte Tradition

nicht leichtsinnig von der Hand weisen; doch ist schon im Obigen (S. 69, f.) darauf aufmerksam gemacht worden, wie gerade zu jener Zeit, und zwar von Seiten eines der namhaftesten Kunstkenner (Sandrart's), eine Ueberschätzung von Dürer's Leistungen im Fache der Plastik statt fand, der wir nicht beizustimmen vermögen. Wir können somit selbst eine solche Tradition nicht als entscheidend betrachten, wenn innere Gründe mit ihr im Widerspruch stehen; so aber ist es hier wiederum der Fall. Die Büste stellt das Bildnifs eines jungen unbärtigen Mannes dar, das Gesicht von edlen, aber eigenthümlich kräftigen Formen, die Stirn über den Augen vorgewölbt, die Unterlippe energisch vortretend; der Rock ist mit einem Pelzkragen besetzt, das Haupt mit einer zierlichen Haarhaube und darüber mit einem geschlitzten Barette (von dessen vorderen Rändern leider Einiges abgebrochen ist) bedeckt. Der Kopf, der sich zur linken Seite wendet, hat eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, dafs das Werk als einzig in seiner Art betrachtet werden mufs. Aber zugleich sind dies Vorzüge, die ein entschieden vorherrschendes plastisches Talent, eine langjährige Uebung in der plastischen Technik voraussetzen lassen, welche wir bei Dürer, wie bemerkt, bestimmt nicht annehmen können und welche sich auch nicht in jenen authentischen Medaillons nachweisen lassen. Dazu kömmt, dafs in den Nebendingen, namentlich in der Gewandung, die in schlichten, ungebrochenen Linien geführt ist, nichts von den besonderen Eigenthümlichkeiten seines künstlerischen Styles hervortritt, dem er doch, seinem Charakter nach, schwerlich ganz entsagt haben würde. So würde man auch in dem unteren Abschnitt der Büste, der hier in einer schlichten vertikalen Fläche (nicht eigentlich zum Vortheil der Ar-

heit) geführt ist, bei Dürer eine mehr stylistische, den Schluſs des Werkes bestimmter bezeichnende Formation erwarten müssen. Im Gegentheil scheint der eigenthümliche Charakter dieser Arbeit wiederum mehr nach Augsburg als wie nach Nürnberg zu deuten, und man möchte auch hier geneigt sein, auf jenen, in Arbeiten der Art so gerühmten Hans Schwartz, als den Verfertiger derselben, zu rathen. Doch können wir nicht umhin, eines Unterschiedes zu gedenken, den wir zwischen dieser Büste und jenen, dem H. Schwartz vermuthungsweise zugeschriebenen Medaillons bemerkt haben. Während dort nemlich die Augensterne im Umriſs bezeichnet sind, so ist diese Bezeichnung, den Gesetzen der höheren Plastik gemäſs, hier nicht vorhanden. Indeſs möchte dieser Unterschied, falls sich nähere Beziehungen nachweisen lassen sollten, vielleicht nicht allzusehr in Betracht kommen dürfen.

## 3. Kleine plastische Arbeiten freier Composition.

Unter denjenigen Werken aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, welche nicht wesentlich dem Fache der Portraitdarstellung angehören, sind zunächst zwei zierliche, in Holz geschnitzte Statuetten anzu-
142. führen. Die eine derselben (6½ Zoll hoch) ist eine Darstellung der heil. Barbara. Aufser mit dem zierlichen Kostüme der Zeit, bunter Haube, Aermeln und Busenkrause, ist die Gestalt mit einem weiten Mantel bekleidet, welcher über den linken Arm geschlagen ist, auf dem das bekannte Symbol der Heiligen, der Thurm, ruht. Hiedurch wird ein reicher Faltenwurf zu Wege gebracht, welcher den Körper der Heiligen in einer wür-

digen, feierlichen Weise umgiebt; die Falten selbst sind, wenn auch etwas schwer und voll, so doch in grofsen, weichen Linien geführt und vornehmlich in den Ecken weich gebrochen. Die Behandlung ist ungemein zart und sauber, voll lebendigen Gefühles. Man hat die Statuette (die sich in der v. Nagler'schen Sammlung befand und aus Nürnberg herstammen soll) wiederum als eine Dürer'sche Arbeit bezeichnet; doch weichen jene Eigenthümlichkeiten der Gewandung, die man noch als eine Reminiscenz an den germanischen Styl betrachten dürfte, so entschieden von der Schärfe des Dürer'schen Styles ab, dafs es, wie es scheint, hier kaum eines weiteren Beweises für die Ungültigkeit dieser Annahme bedarf. Wir wissen indefs den Meister, dem das Werk mit gröfserer Sicherheit zuzuschreiben sein dürfte, nicht anzugeben; die obige Notiz über den Styl desselben könnte auf die Vischer'sche Schule schliefsen lassen, aber in deren Werken ist die Gewandung stets dünner und leichter behandelt. Zu bemerken ist noch, dafs die Rückseite der Figur unausgeführt ist, dafs sie also ursprünglich irgend eine Art Nische oder dergl. auszufüllen bestimmt war.

Die zweite Statuette (5¼ Zoll hoch), ebenfalls eine 143.
weibliche Gestalt, ist nicht minder interessant, leider nur durch eine bedeutende Beschädigung beeinträchtigt, indem ihr gegenwärtig die beiden Arme fehlen. Die Gestalt steht in einer lebhaften Bewegung des Körpers, so dafs sich das Kleid unterwärts gegen die Füfse zurückbauscht, da. Aus dieser Bewegung und dem etwas freieren Kostüm möchte man sie für eine Herodias halten, welche im Tanzschritt die Schale mit dem Haupte des Täufers trug; doch wird sie in früheren Verzeichnissen der Kunstkammer (zu deren ältesten Stücken sie gehört), vor jener Beschädigung, als einen Kelch in den Händen haltend beschrieben. Auch hier können wir über den Verfertiger keine bestimmte Auskunft geben, bemerken

indefs, dafs der ganze Charakter der Figur und die besondere Weise der Behandlung, namentlich im Faltenwurf, nicht undeutlich an die zierliche Schärfe Cranach'scher Zeichnungen und Malereien erinnern. Die Bewegung ist trefflich gefühlt, die Ausführung ungemein zart, besonders was das Nackte, — Gesicht, Hals, Brust und Nacken, anbetrifft.

144. Unter den Reliefs ist zuerst eine in Holz geschnitzte Tafel, 16 Zoll hoch und 12 Z. breit, deren Darstellungen mit naturgemäfsen Farben bemalt sind, zu nennen. Weniger bedeutend in Rücksicht auf die künstlerische Behandlung, die sich nicht sonderlich von der scharfen handwerksmäfsigen Manier zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entfernt, ist dieses Relief nur mehr durch den Gegenstand und die naive Auffassung desselben interessant. Es gehört ohne Zweifel zu den älteren Spottbildern auf den katholischen Clerus, indem es das Gleichnifs, welches Christus im Evangelium Johannis aufstellt (Kap. 10, V. 1—10: „Wer nicht zur Thür hinein gehet in den Schaafstall, sondern steiget anderswo hinein, der ist ein Dieb und ein Mörder"; u. s. w. „Ich bin die Thür zu den Schaafen". U. s. w.), auf den Clerus anwendet. Man sieht nemlich auf der einen Seite einen Schaafstall dargestellt; in der Thür desselben steht Christus und mehrere Fromme, die sich ihm nahen, während Pfaffen und Mönche auf Leitern in die Fenster und Dachluken hineinsteigen.

145. Sechs kleinere Holz-Reliefs (durchschnittlich 7 Zoll hoch und beinah eben so breit), neuerlich mit weifser Oelfarbe überstrichen, welche die Scenen der Verkündigung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuz, der Grablegung und der Ausgiefsung des h. Geistes darstellen, geben sich als Nürnberger Arbeiten aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zu erkennen, und zwar entsprechen sie, mit grofser Entschiedenheit, der Richtung des Veit

Stofs. Sie sind nicht ohne gute Motive im Einzelnen der Bewegung und Gewandung, doch entbehren sie des feineren künstlerischen Gefühles und können im Wesentlichen auch nur mehr als Handwerksarbeiten gelten. — Einer verwandten Richtung ist auch das Holz-Relief einer Anbetung der Könige zuzuzählen. 146.

Hier sind noch zwei Holz-Reliefs, mit den Brustbildern Christi und der Maria anzuführen, auf deren Rückseite, mit nicht ganz neuer Schrift, angemerkt ist, dafs sie „von Veit Stofs, aus der Pirkheimerschen Sammlung" herrühren. Doch kann diese Angabe nicht als zulässig betrachtet werden. Die ganze Fassung und Durchbildung der Köpfe ist ohne alles Formengefühl und ohne alle Strenge des Styles (vornehmlich in den Haaren und Gewändern), die doch, von V. Stofs, wie von allen seinen Zeitgenossen, — im Einzelnen sogar bis zur Manier — festgehalten wird. Auffallend ist, bei der Styl- und Ausdrucklosigkeit der Arbeit, die an den Italiener Giotto erinnernde Bildung der Gesichter mit ihren geschlitzten, eng zusammenstehenden Augen und den langen, wenig vortretenden Nasen. 147.

Vier Reliefarbeiten tragen das Monogramm Albrecht Dürer's, welches wir jedoch — sofern es auf die bildnerische Thätigkeit seiner eigenen Hand ankömmt, — wiederum nicht bei allen als ächt anzuerkennen im Stande sind. Das reichste unter diesen ist eine holzgeschnitzte, im Hautrelief ausgeführte Gruppe, welche die gesammte Verwandtschaft der heil. Jungfrau darstellt (3½ Zoll hoch und 6½ Zoll breit.). Die Composition an sich ist sehr trefflich. Maria und Anna sitzen oberwärts in der Mitte, das Christkind zwischen ihnen; auf jeder Seite stehen neben ihnen drei Männer; im Vorgrunde, etwas tiefer, befinden sich auf jeder Seite zwei sitzende Frauen mit ihren Kindern. Auf einem kleinen Täfelchen bemerkt man Dürer's Monogramm. Die ganze Anordnung, die Auffassung der einzelnen Gestalten, die Mo- 148.

tive der Gewandung, alles dies ist vollständig im Dürer'schen Geiste und eigenthümlich grofsartig erfunden; die Ausführung aber ist durchaus roh und handwerksmäfsig, die Köpfe namentlich sind durch rohe Behandlung karikirt, was hier durch Bemalung der Augen und Lippen, während das Uebrige (wie gewöhnlich) die braune Farbe des Holzes zeigt, nur noch mehr hervorgehoben wird. Wir werden nicht irren, wenn wir die Arbeit nur als die Nachahmung einer Dürer'schen Zeichnung betrachten, — denn die ganze Anordnung der Composition ist wesentlich im Charakter einer solchen gehalten, während vielleicht, falls man sie als die Copie eines Dürer'schen Schnitzwerkes betrachten wollte, ein freieres Abweichen von der beobachteten flachen Ausbreitung der Composition zu erwarten sein dürfte. Mehrere Hände sind abgebrochen und ziemlich ungeschickt in Wachs ergänzt.

149. Ein zweites (7½ Zoll hohes, 4½ Zoll breites) Relief, welches ein in der Verkürzung von hinten gesehenes Pferd und hinter demselben einen Mann darstellt und auf dessen Grunde das Monogramm eingeritzt ist, giebt sich als die Nachahmung eines Dürer'schen Kupferstiches zu erkennen. Das Pferd hat ganz dieselbe Stellung, wie das gröfsere der beiden, von Dürer gestochenen Pferde; nur sind, weil das Relief verhältnifsmäfsig schmäler ist, Hals und Kopf höher- und mehr zurückgehalten, zugleich die Mähne nach der andern Seite hinübergelegt (oder gestutzt) und der Schweif minder schön aufgebunden. Statt des schreitenden Ritters, welcher im Kupferstich das Pferd begleitet, ist hier ein Mann in bürgerlicher Tracht hinzugefügt. Dafs aber das Relief nicht von Dürer's Hand herrühre, ergiebt sich aus allen Motiven der Behandlung, besonders aus dem grofsen Ungeschick und der grofsen Härte, in welcher die Reliefverjüngung ausgeführt ist; aus dem Mangel der charakteristischen Bestimmtheit (vornehmlich in den Haaren); aus dem bei der genannten Aenderung entstandenen zu

kleinen Verhältnifs des Kopfes gegen die übrigen Theile des Pferdes; sodann aus der matten Stellung des Mannes. Die in Rede stehende Arbeit ist übrigens nur ein Gypsabgufs. In Bronze gegossen und ganz dieselbe Behandlung zeigend findet das Relief sich, ebenfalls unter dem Titel einer Dürer'schen Arbeit, in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, 152, — im Umrifs gestochen von Pluth). Doch scheint der Gypsabgufs nicht nach diesem Exemplare, sondern nach dem in Holz geschnitzten gefertigt zu sein, welches sich im J. 1822 (ob noch gegenwärtig, wissen wir nicht) zu Dessau befand; von diesem sind mehrfach Gypsabgüsse genommen, die dem in Rede stehenden vollkommen gleichen, und ohne Zweifel ist es auch das Original des Bronzegusses *).

Aufser dem eben besprochenen ist noch ein zweiter, 150.
broncirter Gypsabgufs, ein Relief von 5¼ Zoll Höhe und 2¼ Zoll Breite, anzuführen, in welchem wir — das einzige Beispiel aufser den oben angeführten drei Portrait-Medaillons — eine unzweifelhaft ächte Arbeit Dürer's zu erkennen glauben. Leider aber wissen wir nichts über das Original, von welchem der Abgufs genommen ist. Es ist eine nackte, weibliche Figur, aufrecht stehend, vom Rücken gesehen, das Gesicht zur Seite gewandt, den rechten Arm auf einen Pfeiler gestützt, in der Linken ein Stück Gewand haltend, welches auf den Boden herabhängt, die Beine über einander geschlagen. An dem Pfeiler bemerkt man, in leiser Erhöhung, das Monogramm Dürers und darüber die Jahrzahl 150 . . (Die

*) Heller, das Leben und die Werke Albrecht Dürers II, S. 271 und 279. — Heller führt das Bronzerelief als 1795 im Besitz des Ingenieur Sechter (und aus Wien stammend) an; ohne Zweifel ist dies eins mit dem oben genannten. Vergl. Meusel, neue Miscellaneen, 1795, I., woselbst auch der oben angeführte Umrifs des Reliefs mitgetheilt wird.

letzte, hier mit einem Stern bezeichnete Ziffer ist undeutlich, da der ganze Abgufs leider nicht die wünschenswerthe Schärfe hat; jedenfalls aber gehört die Arbeit demnach, gleich den beiden ersten jener Portrait-Medaillons in das erste Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts, somit in die frühere Zeit von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit). Das Relief ist ziemlich erhaben. Die Gestalt zeigt volle kräftige Formen im Dürer'schen Charakter, die indefs zugleich nicht ohne ein gewifses zartes Gefühl behandelt sind; besonders der Nacken ist sehr anmuthig. Auch das Gewand befolgt ganz, namentlich in dem Bruche der Falten, den Styl der Dürer'schen Zeichnung, aber in freier, geistreicher Weise, welche dem Gedanken an eine etwanige absichtliche Nachahmung seines Styles widerspricht. Der Fufsboden ist schräg erhöht, um die Perspektive anzudeuten. Auf dieser Erhöhung geht der linke Fufs, sich den Gesetzen des Reliefs gemäfs verflachend, in das Bild hinein, was aber hier natürlich einen Mifsstand zu Wege bringt, der wiederum auf einen minder umsichtigen Plastiker hindeutet. Ebenso ist auch in einigen andren Körpertheilen das Verhältnifs der Relief-Verjüngung nicht genügend beobachtet. Ueber die besondre Art, wie die Detailformen umrissen sind, läfst sich, bei der Stumpfheit des Abgusses, wenig sagen.

131. Endlich ist noch einer zierlichen kleinen Arbeit zu gedenken, die ebenfalls mit Dürer's Monogramm versehen ist. Es ist das in Holz geschnitzte und auf einen goldenen Grund aufgelegte Relief einer Arabeske: ein geflügelter Satyr mit Pferdefüfsen, der, in ein Ranken- und Blätterwerk ausgehend, auf einem musikalischen Instrumente bläst; auf letzterem ist das Monogramm eingeschnitten. Ohne bei dieser artigen kleinen Arbeit die Originalität allzusehr in Zweifel zu ziehen, können wir doch nicht umhin, zu bemerken, dafs das Blattwerk

der Arabeske mehr an den weichen Styl der italienischen Kunst, als an den eigenthümlichen Charakter Dürer'schen Verzierungen zu erinnern scheint *).

Verschiedene Relief-Arbeiten beziehen sich auf die Schule Dürer's, indem sie theils, wie es scheint, von namhaften Schülern selbst ausgeführt sind, theils Nachahmungen ihnen zugehöriger Compositionen enthalten.

Ein in Holz ziemlich erhaben geschnitztes Relief 152
(4½ Zoll hoch und 2½ Z. breit) ist mit dem Monogramme des Hans Scheuffelin versehen. Es enthält die Figur des heil. Jacobus major, der sich mit der Linken auf seinen Pilgerstab stützt und mit der Rechten, in welcher er zugleich ein Buch hält, seinen Mantel zusammenfafst. Die Bewegung ist lebhaft und empfunden, die Gewandung wohl geordnet und durchgeführt, in dem eigenthümlichen Gepräge der Dürer'schen Schule, dabei zugleich in jener etwas mehr handwerksmäfsigen Tüchtigkeit, die dem Scheuffelin eigen zu sein pflegt. Die

*) Es mag gestattet sein, hier einige, an andern Orten befindliche Schnitzarbeiten von Dürer's Hand namhaft zu machen, deren Aechtheit durch bewährte Kenner vertreten wird: — Ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1510, die Geburt Johannis des Täufers darstellend, in der Kupferstich-Sammlung des brittischen Museums zu London befindlich. (Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 8., — und Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I., S. 132.) — Eine ähnliche Arbeit, vermuthlich das Gegenstück der genannten, die Predigt Johannis darstellend, in der Sammlung zu Braunschweig. (Passavant, a. a. O. S. 9. Anm.) — Zwei Buchsbaumtäfelchen, im Besitz der Hrn. Boisserée in München, „deren verschieden motivirte Vorstellung: Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond stehend, auch mit wenigen Veränderungen aus einem kleinen Kupferstiche Dürer's bekannt ist"; sie tragen das Monogramm und die Jahrzahlen 1513 und 1516. (Schorn, im Kunstblatt 1835, No. 4. S. 14.) — Es dürfte höchst interessant sein, diese Arbeiten in Gypsabgüssen zur Vergleichung neben einander stellen zu können.

Behandlung, ohne sonderlich zart zu sein, ist frisch, leicht und hat ganz den Charakter der Originalität.

153. Ein kleines in Blei gegossenes Medaillon (ein wenig über 2 Zoll im Durchmesser) enthält ein Monogramm, welches aus den Buchstaben G und P zusammengesetzt*), somit ohne Zweifel auf Georg Pens zu deuten ist, wenn es auch nicht ganz diejenige Form hat, wie es sich auf den bekanntesten Kupferstichen dieses Meisters zeigt. In der That hat der Styl der, in sehr flachem Relief gehaltenen Darstellung Nichts, was dieser Deutung des Monogrammes widerspräche; im Gegentheil erinnert sie mit grofser Entschiedenheit an die Reihenfolge kleiner Kupferstiche von G. Pens, welche Scenen aus dem Leben Christi vorstellen. Der Gegenstand derselben scheint der Besuch des Nicodemus bei Christus zu sein. Das Zimmer, in welchem beide Figuren sich befinden, zeigt gothische Formen, auf dem Tische sieht man ein Buch und ein Licht; Christus, hinter dem Tische sitzend, wendet sich in lebhaftem Gespräche zu Nicodemus, der auf einem Sessel vor ihm sitzt und ein bürgerliches Costüm, wie es zur Zeit des Künstlers gebräuchlich war, trägt. Die ganze Auffassung hat etwas schlicht Ansprechendes; im Styl der Gewandung, namentlich in der des Christus, erkennt man die Motive der Dürer'schen Schule, und zwar unter den, in den früheren Arbeiten von G. Pens vorkommenden Modificationen.

154. Der Gypsabguſs eines viereckigen Reliefs von 6 Zoll Höhe und 3¼ Z. Breite, trägt an seiner oberen Ecke, auf einem erhabenen Täfelchen, das bekannte Monogramm Heinrich Aldegrever's. Die Composition ist die Wiederholung eines der zwölf Kupferstiche Aldegrever's vom J. 1538, welche Gruppen von Hochzeittänzern darstellen: eine Dame im Profil stehend, die von einem

*) S. die Monogrammen-Tafel, 6

Manne umfafst und geküfst wird *). Bei einer vortrefflichen lebenvollen Auffassung zeichnet sich diese Arbeit durch eine leichte, aber sichere und geistreiche Behandlung aus; die Gewandung bewahrt ganz das Gepräge des Styles der Dürer'schen Schule, doch sind die Falten in einer eigen grofsartigen Weise gehalten. Das geschnitzte Original dieses anziehenden kleinen Werkes wissen wir nicht nachzuweisen.

Eine Holzplatte (7 Zoll hoch und 9 Zoll breit) enthält das Relief eines ruhig stehenden Pferdes. Es ist eine Nachbildung des bekannten Pferdes von Hans Sebald Beham, welches sich in dessen Unterweisung über die Proportionen der Pferde**), in Holzschnitt dargestellt, vorfindet. Die Schnitzarbeit ist im Ganzen nicht ohne eine gewifse lebenvolle Tüchtigkeit; in der Bildung des Details aber, vornehmlich im Kopf, in der Muskulatur der Füfse, in den Haaren an Mähne und Schweif fehlt die schärfere Formenbezeichnung, die charaktervolle Bestimmtheit des Vorbildes. 155.

Noch eine bedeutende Reihe andrer Relief-Arbeiten ist nach Compositionen von Hans Sebald Beham gefertigt. Unter diesen sind zunächst zwei Bleiabgüsse von kleiner Dimension (2 Zoll hoch und 3¼ Zoll breit) zu nennen, welche zweien Scenen seiner anziehenden Kupferstiche aus der Geschichte des verlornen Sohnes (vom J. 1540) nachgebildet sind. Sie stellen die Freudengesellschaft und die Rückkehr des Sohnes in das väterliche Haus dar und nähern sich, auf eine tüchtige 156.

*) Bartsch P. G. VIII, p. 110, n. 167.

**) Der Titel der ersten Ausgabe des in Rede stehenden Werkchens lautet: „Dises buchlein zeyget an vnd lernet ein mals oder „proporcion der Ross, nutzlich iungen gesellen, malern vnd gold„schmiden *Schalden Beham Pictor noricus fürcht.*" Am Schlusse steht: „Gedruckt zu nurmberg im 1528 jar." Die in Rede stehende Darstellung des Pferdes findet sich auf der zweiten Seite von Bl. II.

Weise ausgeführt, dem zierlichen Style der Originale, der bekanntlich noch die Elemente der Dürer'schen Darstellungsweise festhält. Das erste dieser Reliefs scheint mit den Buchstaben L. D. bezeichnet zu sein. — Vier

157. grofse in Holz geschnitzte Reliefs (1 Fufs 8 Zoll hoch, 1 Fufs 5½ Zoll breit) sind nach denselben Compositionen Behams gearbeitet und mit der Jahrzahl 1551 und einem aus den Buchstaben HR zusammengesetzten Monogramm*) bezeichnet. Auch hier tritt das Naive der Compositionen ansprechend hervor; doch zeigt sich statt der schärferen Formenbezeichnung eine ziemlich charakterlose Behandlung, und die Ausführung ist roh und ohne künstlerisches Gefühl; dabei scheint es, als ob der Verfertiger dieser Reliefs nicht die Original-Kupferstiche, sondern nur die nach denselben gearbeiteten Holzschnitte, deren Ausführung ebenfalls eine untergeordnete Stellung einnimmt, vor sich gehabt habe. Das Monogramm hat man auf den Nürnbergischen Formschneider Hieronymus Rösch gedeutet, — eine Annahme, die indefs nicht wohl Gültigkeit haben dürfte; denn indem dieser Künstler als einer der vorzüglichsten Formschneider, welche die Holzschnitte nach Dürer's Zeichnungen und besonders das so trefflich geschnittene grofse Werk der Ehrenpforte des Kaiser Max ausführten, genannt wird**), so mufs man ohne Zweifel auch bei einem plastischen Werke seiner Hand eine gröfsere Feinheit des Styles voraussetzen, als sich bei den in Rede stehenden Tafeln kund giebt.

158. Sodann ist eine Reihe in Holz geschnitzter Reliefs, von kleinerer Dimension und mit vergoldetem Grunde, vorhanden, welche die Thaten des Hercules, ebenfalls nach Kupferstichen von H. S. Beham enthalten. In diesen Compositionen folgt Beham bereits, die Eigen-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 7.

**) Neudörffer a. a. O. S. 46.

thümlichkeiten der heimischen Kunst verlassend, der Richtung der italienischen Kunst, ja, einige derselben sind sogar italienischen Compositionen nachgebildet. So dürften denn auch die Reliefs, an denen übrigens eine tüchtige Behandlung hervortritt, in ihrem Fache für jenen Uebergang der nordischen Kunst zur Weise der italienischen, — hier zunächst für eine energische, lebhaft bewegte Darstellung nackter Körperformen, nicht ohne Wichtigkeit sein. — Eine namhafte Reihe dieser Com- 159
positionen ist auch in Bleiabgüssen vorhanden.

An diese Arbeiten, welche den Kunstbetrieb der Dürer'schen Schule repräsentiren, reiht sich hier noch ein in Speckstein geschnitztes Medaillon mittlerer Grötse an, 160.
welches als das Modell der Rückseite eines (in Metall zu giefsenden) Portrait-Medaillons zu betrachten sein dürfte. Es stellt einen Mann dar, der hinter einem gedoppelten Wappenschilde sitzt; letzteres enthält ein Kreuz und eine Lilie, jedes von ein Paar Fischen umschlossen. Der Mann hält das Wappenschild mit der linken Hand und stützt sich darauf mit dem rechten Arm, schläfrig verdriefslich. Das humoristisch Naive der Composition ist, mit ziemlich scharfer Zeichnung, in einer handwerklich tüchtigen Weise ausgeführt. Unterwärts findet sich die Jahresbezeichnung 1531. —

Eine andre Reihe von Arbeiten namhafter Nürnbergischer Künstler zeigt, abweichend von den Eigenthümlichkeiten der Dürer'schen Schule, das Bestreben nach einer unbefangneren, freieren Auffassung der Natur, womit sich zugleich ein lebhafterer Sinn für schöne Linienführung und Klarheit der Formen verbindet, der die Kunst im weiteren Verlaufe leichter zu einer gewissen Aufnahme der südlich antikisirenden Richtung — ohne derselben jedoch (wie es später der Fall ist) gerade ein Uebergewicht zu gestatten — geneigt macht.

Hieher gehören zunächst, als Zeugnisse des beginnenden Strebens, zwei Arbeiten des oben (S. 69.) erwähnten

Goldschmiedes Ludwig Krug, die eine im Original, die andre im Gypsabgufs vorhanden. Die erste ist ein

161. Relief aus feinem gelblichem Marmor, c. 5½ Zoll hoch und 3¾ Zoll breit; sie stellt Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnifs, um den sich die Schlange emporwindet, dar. Eva fafst einen Zweig des Baumes mit der Linken und hält die Rechte auf Adams Schulter. Sie wird gerade von vorn gesehen; in den Formen ihres Körpers bemerkt man das sichtliche Bestreben nach edlem Verhältnifs und harmonischer Führung der Linien, was im Allgemeinen sehr beachtenswerthe Resultate herbeigeführt hat; nur die Brustpartie ist etwas zu breit und die Arme sind etwas zu dünn gerathen. Das Gesicht ist in Form und Ausdruck unbedeutend und ziemlich gemein. Adam, der dem Beschauer halb den Rücken zuwendet, erscheint dagegen ohne die eigenthümlichen Vorzüge der Eva; er kann nur als die Nachahmung einer dürftigen Modellfigur, die in nüchterner Stellung vor dem Künstler dagestanden, gelten; doch ist hier wiederum wenigstens diese, von stylistischer Befangenheit freie und sorgfältige Nachahmung der Natur anzuerkennen. Neben ihm sieht man einen Affen. Die Behandlung ist im Allgemeinen nicht ohne Feinheit und zartes Gefühl, nur das Haar noch steif. Oben zur Seite sieht man, auf einem Täfelchen, das Künstlerzeichen des Meisters, wie es aus den von ihm gefertigten Kupferstichen bekannt ist: die Buchstaben L und K, zwischen denen ein kleiner Krug steht. Am Baumstamm findet sich die Jahresbezeichnung 1514.

162. Die zweite Arbeit von L. Krug ist der Gypsabgufs eines Reliefs von c. 4½ Zoll Höhe und 4 Zoll Breite, welches ebenfalls Adam und Eva darstellt. Doch ist die Composition von der des vorigen Stückes verschieden. Hier sitzt Eva unter dem Baume, um dessen Ast die Schlange sich gewunden hat; Adam steht zu ihr geneigt, indem er mit dem rechten Arm den Stamm des Baumes um-

fafst. Die Gestalt des Adam ist hier in leichteren, edler männlichen Verhältnissen gehalten, während umgekehrt die der Eva weder in ihrer Stellung noch im Verhältnifs des Körpers so anziehend wirkt, wie die des vorigen Reliefs. Unterwärts findet sich dasselbe Künstlerzeichen und am Baumstamm die Jahrzahl 1515. Ueber das Original dieses Abgusses wissen wir keine Nachricht zu geben.

Ungleich vollendeter zeigt sich die in Rede stehende 163.
Richtung in einem in Bronze gegossenen Relief von Peter Vischer (6¼ Zoll hoch, 4¼ Zoll breit), welches, aus der v. Nagler'schen Sammlung herrührend, als eine der schönsten und seltensten Zierden der Kunstkammer hervorgehoben werden mufs. Es stellt Orpheus und Eurydice, auf ihrem Wege aus der Unterwelt, dar. Beide sind nackt. Zur rechten Seite schreitet Orpheus vorauf, die Geige spielend, — so wie häufig zu jener Zeit, und selbst auf Raphaels Parnafs, die Geige, das Haupt-Instrument des Mittelalters, an die Stelle der antiken Lyra getreten ist. Er wendet das Gesicht nach seiner Gemahlin zurück, die hinter ihm steht und ihn ebenfalls anblickt. Mit der niederhängenden Rechten und mit der Linken, mit der sie dem Gatten winkt, hält sie einen Schleier, der vom Winde nach der Tiefe zu getrieben wird. Neben ihr brechen die Flammen des Orkus hervor. Ueber den Figuren ist eine Inschrift, aus zwei lateinischen Distichen bestehend und erhaben gearbeitet, welche den Inhalt der Darstellung erklärt *). Daneben, etwas tiefer und ebenfalls er-

*) Die Inschrift, ohne Zweifel von einem gelehrten Zeitgenossen des Künstlers verfafst und von letzterem bei der Modellirung wohl nicht ganz richtig gelesen, lautet wörtlich:

*Orpheu cum silvis fluvios et saxa moventē*
*Grecia luctos fert adysse lucis (!)*
*Eurydicē illic vitae revocasse priori*
*Servasset stigio si modo pacta jovi*

haben, sieht man Vischer's Monogramm, so wie sich dasselbe auf seinem Grabsteine zu Nürnberg vorfindet *): zwei Fische, die mit einem kurzen Spiefse durchstochen sind. (Nur die feinen Bänder, welche auf der Grabtafel zum Schmuck des Spiefses hinzugefügt sind, fehlen hier, da die Dimension des Monogrammes hier natürlich sehr klein ist.) Das Relief der Darstellung ist nicht bedeutend erhaben, im Einzelnen sogar sehr zart; die Behandlung desselben wesentlich den Gesetzen der Plastik gemäfs; die Composition so, dafs eine vollkommene, klare Entwickelung der Gestalten statt findet und durchaus Nichts auf die Nachahmung malerischer Effekte berechnet ist. Leider scheint der Gufs dieser Platte nicht in vollständiger Reinheit ausgefallen; an dem linken Beine des Orpheus namentlich scheint an einigen kleinen Stellen die Form nicht gänzlich ausgefüllt worden zu sein, was sodann (vielleicht später) zu einer oberflächlichen Ciselirung geführt hat; auch sonst finden sich einzelne Partien, wo die letzte Feinheit der Oberfläche durch Ciselirung beeinträchtigt sein dürfte. Doch sind diese Mifsstände glücklicher Weise nicht so bedeutend, dafs sie die eigenthümliche Schönheit dieses merkwürdigen Werkes in der Hauptsache und im Wesentlichen beeinträchtigen könnten. In der That ist hier die Poesie des Gedankens, sowie das harmonische Linienspiel der Composition und die Schönheit der Formen an sich, auf eine Weise durchgebildet und ineinander verschmolzen, wie die deutsche Kunst nur wenig ähnliche Arbeiten aufzuweisen haben dürfte. Aufs Lebendigste und

*) S. Die Nürnbergischen Künstler geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, IV, Taf. V. — Brulliot (*Dict. d. m., nouv. éd.*) I, no. 3265, 2, giebt eine Abbildung des Monogrammes in Bezug auf das in Rede stehende Relief von P. Vischer. Da seine Abbildung indefs nicht ganz genau ist, so theilen wir dieselbe auf der Monogrammen-Tafel, 8, noch einmal mit.

mit dem zartesten Gefühle ist der Moment der Begebenheit aufgefafst. Noch schreitet Orpheus mit gemessenem Schritte vorwärts, aber eben hat der bittende Ruf der Gattin sein Ohr erreicht und über die Schulter hinweg, deren Hand den Bogen führt, wendet er das Antlitz der langentbehrten Geliebten zu. Schüchtern, wie eben erst zum neuen Leben erwacht, steht sie hinter ihm, das Antlitz mit Sehnsucht dem Gatten zugeneigt; und schon ist es, als ob das verhängnifsvolle Schicksal ihren Schritt aufs Neue banne, als ob ihr Körper seitwärts, von dem Gatten hinweg, dem eben verlassenen Abgrunde aufs Neue zugezogen werde. Die dreifache Bewegung in der Gestalt des Orpheus (durch das Schreiten, das Spielen der Geige, das Umwenden des Hauptes hervorgebracht) steht im schönsten Contrast gegen die Ruhe der Eurydice, bei der nur das Neigen des Hauptes, das Winken mit der einen Hand als Ausdruck des Momentes erscheint. Die Körper selbst sind von der edelsten Bildung, aber nicht nach einem allgemeinen idealen Schema, sondern zugleich ganz individuell, ich möchte sagen: nationell gehalten. Der Körper des Orpheus hat die unverkennbarste Aehnlichkeit mit jener bekannten schönen Apollostatue von Peter Vischer, die früher einen Brunnen im sogenannten Schiefsgraben zu Nürnberg zierte und gegenwärtig in der dortigen Kunst- und Gewerbschule aufbewahrt wird; es ist jenes Herbe, Straffe in der Formenbildung, was, ohne jedoch irgend hart oder trocken zu erscheinen, das Gepräge eines gröfseren Ernstes trägt, als die später-griechische Kunst in ihrer weichen Heiterkeit. (Nur das linke Bein des Orpheus erscheint beim ersten flüchtigen Anblick etwas mager, was aber lediglich durch die oben berührten Mängel des Gusses hervorgebracht ist). Trefflich pafst diese Behandlung der Form für die Gestalt des trauerreichen Sängers. Dafs sie aber mit besonderer Absicht so vom Künstler gebildet wurde, geht deutlich aus den Zügen des Gesich-

tes hervor; auch hier macht sich ein herber, an Entsagung mahnender Zug bemerklich; die Wangen sind nicht mehr in jugendlicher Fülle gerundet, und doch ist die Bildung des Ganzen von einer eigenthümlich edlen männlichen Schönheit. Um so zarter und weicher erscheint die Gestalt der Eurydice. Hier liegen ganz diejenigen volleren Formen der Darstellung zu Grunde, welche wir aus den nackten weiblichen Figuren deutscher Künstler, z. B. Dürer's, kennen, und namentlich das Gesicht verläugnet auf keine Weise das nationelle Gepräge. Und doch, mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet, so, wie sie vielleicht nie auf den Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erscheinen! Es ist der zarteste süfseste Flufs in diesen Linien, der durch den leisen Wechsel derselben (das Gewicht des Körpers ruht etwas mehr auf dem einen Fufse als auf dem andern) nur in einer um so reizvolleren Weise hervorgehoben wird. Was endlich das Verständnifs der Körperbildung betrifft, so darf nach allem bisher Gesagten wohl kaum hinzugefügt werden, dafs auch dies durchaus meisterhaft erscheint; die Bewegungen der Gelenke namentlich sind vollkommen frei und leicht; das scharfe Umwenden des Hauptes beim Orpheus, während der Körper die entgegengesetzte Bewegung verfolgt, darf hier besonders als der gültigste Beleg einer vollkommenen Meisterschaft über die Mittel der Darstellung angeführt werden. Der flatternde Schleier der Eurydice, wie durchsichtig im zartesten Relief gearbeitet, scheint von Luft erfüllt; aber auch hier bewegt sich das Spiel der Linien in einer gesetzmäfsigen Weise, sogar an den sonst üblichen Styl der Nürnberger Kunst erinnernd. — Gewifs gehört das Werk in die Periode der schönsten Entwickelung des Künstlers (etwa um die Zeit des Jahres 1520). Gewifs dürfen wir, bei Betrachtung einer solchen Arbeit, annehmen, dafs diese Entwickelung Peter Vischer's durch

den Einfluſs der Antike (durch unmittelbaren oder mittelbaren Einfluſs, — was wir hier dahingestellt sein lassen!) wesentlich gefördert worden sei; wichtiger noch ist es, zu erkennen, daſs ein solcher Einfluſs nicht zerstörend auf seine Individualität zu wirken vermochte, daſs der Meister gleichwohl der heimischen Gefühlsweise treu blieb und jenen Einfluſs nur zur Läuterung der letztern, — zur Gewinnung neuer, durchaus eigenthümlicher Resultate benutzte. Hier scheinen dem Beschauer die Pfade einer neuen Entwickelung der deutschen Kunst eröffnet, — aber schon die nächste Zukunft hat es nicht gestattet, daſs diese Pfade weiter betreten wurden. Die Zeit war innerlicher Unruhen voll: die Kunst verlor das ernste Band, welches sie mit dem Leben vereinigt hatte; bald beugte sie sich, mehr oder minder rücksichtslos, vor der fremden Schönheit, die oft nichts Andres war als ein leeres Gaukelspiel.

Noch eine andre Vischer'sche Arbeit ist hier zu 161.
erwähnen, ein Bronzeguſs jenes bekannten kleinen Hündchens, welches sich, in einem zweiten Exemplare, in der v. Forster'schen (ehemals v. Volkamer'schen) Sammlung zu Nürnberg befindet *). Das in Rede stehende Exemplar ist bereits seit dem Jahre 1701 auf der hiesigen Kunstkammer vorhanden. Es ist eine runde Arbeit. Die schwierige Stellung des Hundes, welcher sitzt und sich mit der linken Hinterpfote am Ohre kratzt, ist vortrefflich durchgeführt, sowie im Ganzen ein lebendiger Sinn für das Detail der Form und ein gutes Verständniſs derselben hervortritt. Gewährt das kleine Werk demnach ein eigenthümliches Interesse, in Rücksicht auf die Seltenheit solcher Darstellungen in der Kunst der in Rede stehenden Periode, so ist hier

*) S. Die Nürnbergischen Künstler, u. s. w. IV. S. 48. (no. 12); Taf. IV. — Ein drittes Exemplar desselben Stückes wird in dem grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrt.

(wie auch aus dem trefflichen Kupferstich nach dem Nürnberger Exemplare zu ersehen) doch der Behandlung eine gewisse Trockenheit nicht abzusprechen.

Zwei andre Kunstarbeiten, die nicht ohne ein gewisses Verhältnifs zu der Schule P. Vischer's entstanden zu sein scheinen, sind an dieser Stelle einzureihen.

165. Es sind zwei grofse, in rothes Wachs gedruckte Urkunden-Siegel des Albert von Brandenburg, Kardinales und Kurfürsten von Mainz (geb. 1490, gest. 1545). Sie gehören der oben (S. 18. ff.) besprochenen Siegelsammlung an und bezeugen beide, indem sie sich auf verschiedene Lebens-Perioden des merkwürdigen Mannes beziehen, den fein ausgebildeten Kunst-Geschmack, mit welchem er die Pflichten wie die Genüsse, die seine hohe Stellung ihm darbot, überall zu verschönern bemüht war und darin er mit den italienischen Kirchenfürsten seiner Zeit glänzend wetteiferte. Das erste der beiden Siegel (No. CX.) fällt in diejenige Zeit, in welcher Albert noch erst die erzbischöfliche Würde allein bekleidete, also zwischen die Jahre 1514 — 1518. Man sieht auf demselben den Erzbischof dargestellt, sitzend zwischen zwei schlanken Säulen, an denen, als Hintergrund, ein Teppich befestigt ist und auf denen zwei Genien stehen, welche das Mainzer Wappen halten. (Sechs andre Wappen finden sich zu den Seiten.) Albert hält in der einen Hand den Krummstab, in der andern einen Kreuzstab. Die Zeichnung des Ganzen ist vortrefflich und, besonders in der Hauptfigur, frei belebt; die Ausführung ist sehr schön und fein; Styl und Behandlung haben indefs, ohne gerade scharf oder eckig zu werden, noch eine Erinnerung an das alterthümlich Conventionelle, was bei den oben (n. 85. 86.) genannten Goldschmidtsarbeiten und ähnlichen Werken zu bemerken ist; auch die Verzierungen befolgen noch den go-

166. thischen Styl. — Anders erscheint das zweite Siegel (No. CXI.), welches nach Albert's Erlangung der Kur-

dinalswürde, also zwischen 1518 und 1545, gefertigt ist. Hier sind es zwei viereckige Pfeiler, zwischen denen die Figur des Kardinals angebracht ist, und zwar von antikisirender Form, mit Laubkapitälen und zierlichen Füllungen von Blätter-Ornament. Zwischen den Pfeilern ist wiederum, zur Deckung des Grundes, ein Teppich dargestellt, und auf ihnen zwei sitzende Genien, welche den Kardinalshut halten. Die Figur Albert's wird hier aber nur zur Hälfte sichtbar; in der untern Hälfte des Siegels sieht man ein grofses Wappenschild, welches das vollständige Brandenburgische Wappen, vereinigt mit denen von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, enthält und welches von zwei anderen Genien getragen wird. Reiche Ornamente füllen die übrigen Theile des Siegels. Die Ausführung dieser Arbeit zeugt von einer merkwürdigen Meisterhaftigkeit; bei dem starken Relief des Ganzen ist alles feine Detail ebenso zart und sauber wie mit der klarsten Präcision gearbeitet. Der Styl ist durchweg, in der Gewandung, in den anmuthvollen, lebendigen Kindergestalten und in den schönen antikisirenden Verzierungen, als classisch zu bezeichnen, und doch verläugnet er auf keine Weise die ruhige Gemessenheit der deutschen Kunst. Man fühlt sich, in all diesen Rücksichten, bei der Betrachtung des genannten Stückes lebhaft an die späteren Werke Peter Vischer's und seiner Schule (namentlich an die so ausgezeichnet schönen Monumente in der Schlofskirche von Wittenberg) erinnert. Ueber das besondere Verhältnifs des Stempelschneiders (oder dessen, der das Modell für den Stempel angefertigt) zu dieser Schule sind wir freilich nicht vermögend, etwas Näheres anzugeben; doch darf hier wohl an die mannigfachen Verbindungen Alberts mit Nürnbergischen Künstlern, namentlich Malern, wovon wir bestimmte Kunde haben, erinnert werden: im Fache der Plastik aber mufste eine solche Verbindung um so näher liegen, als gerade in dieser Kunst

Nürnberg zu jener Zeit unbedingt die erste Stelle in Deutschland einnahm.

67. Endlich ist noch eine Arbeit von der Hand des im Obigen (S. 68.) angeführten Bildhauers Peter Flötner zu nennen, welche den dort mitgetheilten Notizen über seine künstlerische Thätigkeit entspricht. Mit der Jahrzahl 1532 versehen, bezeichnet auch sie einen etwas späteren Entwickelungspunkt der Nürnbergischen Kunst. Es ist ein Hautrelief von 10 Zoll Höhe und 7 Z. Breite, eine schwarze Schiefertafel, auf welche das in Alabaster gearbeitete Schnitzwerk aufgelegt ist. Letzteres stellt die Kleopatra dar, eine zierlich nackte Gestalt, auf die Schlange tretend, welche sie zu stechen im Begriff ist, mit der rechten Hand sich auf einen Pfeiler stützend, mit der Linken ein Gewand emporhebend. Die Auffassung der weiblichen Körperformen dürfte auf gewisse Weise mit der in den vorhin genannten Reliefs parallel zu stellen sein, doch läfst sie, wie es scheint, schon eine noch bedeutendere Einwirkung italienischer Formenbildung erkennen; auch in der Gewandung vermählt sich dem heimischen Style schon ein freieres Element. Die Verhältnisse des Körpers sind eigenthümlich schlank und leicht, dabei aber in edler Weise und mit feinem Gefühl für die Natur durchgebildet. Die geistreiche, lebenvolle Auffassung des Momentes hat dem Künstler Anlafs zu einer anziehenden Entwickelung der Formen gegeben. Noch hat die Schlange den tödtlichen Stich nicht gethan, aber schon ist das schöne Weib von der Ahnung des bevorstehenden Schmerzes erfüllt; zaghaft auf die Schlange tretend, beugt sie sich, einer Stütze bedürftig, zu dem Pfeiler, indem sie mit zurückgehaltenem Athem die Schultern leis emporzieht und den Kopf in den Nacken sinken läfst. In den Haaren, die gelöst zu beiden Seiten niederfallen, bemerkt man die Reste von Vergoldung; an einer kleinen Stelle des Körpers hat leider eine rohe Ueberarbeitung statt gefunden. Der

Pfeiler ist reich mit feinen Relief-Ornamenten in italienischem Style versehen. In seiner Mitte ist ein kleines röthliches Marmortäfelchen eingelassen, auf welchem, aufser dem Namen der Kleopatra und der angegebenen Jahrzahl, auch die Namens-Chiffren des Künstlers: P. F. eingeritzt sind. (Letztere könnte man, beim ersten Anblick, als P. E. lesen; bei genauerer Untersuchung erkennt man jedoch bestimmt, dafs im zweiten Buchstaben nur ein F beabsichtigt gewesen sein kann und dafs das Häkchen, wodurch dasselbe einem E ähnlich wird, nur durch Zufall, vermuthlich durch Ausspringen des Steines, entstanden ist.)

---

Den plastischen Arbeiten deutscher Kunst der in Rede stehenden Zeit reihen sich noch einige Geräthe an, bei denen die künstlerische Ausschmückung auf einer mehr untergeordneten Stufe steht. Unter diesen ist 168.
zunächst ein kleines Holzkästchen zu nennen, dessen Vorderseite mit einem Relief versehen ist, welches eine lustige Gesellschaft bei Tische, vor der Thür eines Hauses, darstellt; durch die Thür kömmt eine Frau mit einer Kanne herzu, die von einem Manne umarmt wird. Hier ist es wiederum jene Naivetät Nürnbergischer Compositionen, was der Arbeit einiges Ergötzliche giebt, wenngleich es im Uebrigen auch an eigentlich launiger Auffassung und geistreicher Behandlung fehlt; die Ausführung ist indefs nicht ohne Sauberkeit. Die übrigen Seiten und der Deckel des Kästchens sind mit flachgeschnitzten Ornamenten versehen. — Zwei andre, grö- 169.
fsere Kasten von Holz, deren Deckel und Seitenwände mit flachgeschnitztem Laubwerk versehen sind, gehören, was den Styl des letzteren anbetrifft, bereits in die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts; sie werden hier genannt, weil sie, an hervorstechenden Stellen, das

erhaben geschnitzte (somit gleichzeitig gearbeitete) Monogramm Albrecht Dürer's enthalten. Soll das Monogramm hier nicht irgend einen andern A. D. bezeichnen, so kann man es nur als einen — freilich sehr wenig glücklichen — Betrug bezeichnen.

170. Sodann ist eine Reihe von gebrannten thönernen Gefäfsen, meist Trink-Krügen, aus dem sechszehnten Jahrhundert vorhanden. Sie sind mit allerlei Relief-Bildungen versehen und theils einfarbig, theils bunt bemalt, — freilich nur Erzeugnisse des gewöhnlichen Handwerkes, doch zum Theil nicht ohne Interesse durch man-
171. nigfach launiges Ornament. Bekannt und als geschichtliche Reliquie merkwürdig ist unter ihnen der grofse Trinkkrug Luther's, 13 Zoll hoch, oben 3 Zoll, unten 4½ Zoll im Durchmesser enthaltend. Auf dem zinnernen Deckel sind die Buchstaben D. M. L. (Doctor Martin Luther) und die Jahrzahl 1524 eingegraben. Die reichen Reliefs, welche das Aeufsere des Kruges schmükken, bestehen theils in Medaillons mit biblischen Scenen, theils in einem bunten Gewirre fabelhafter Arabesken, Alles in einem kindlich naiven Style und doch mit einer eignen handwerksmäfsigen Behaglichkeit dargestellt. In „Wittenbergs Denkmälern, herausgegeben von J. G. Schadow," findet sich eine lithographirte Abbildung des Kruges in Naturgröfse, sowie (S. 139 ff.) eine nähere Beschreibung und die Geschichte desselben während der letzten hundert Jahre.

## 4. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.

Zum Beschlufs dieses Abschnittes sind endlich noch einige Gegenstände, welche mehr den eigentlich zeich-

nenden Künsten angehören, namhaft zu machen. Zu-
nächst zwei interessante Reliquien des Dürer'schen 172.
Kunstbetriebes, die Formstöcke zweier grofsen Holz-
schnitte, die mit seinem Monogramm (der eine ur-
sprünglich auch mit seinem Namen) versehen und dazu
wenigstens die Zeichnungen unbedenklich von seiner
Hand geliefert sind. Doch gehören diese nicht zu sei-
nen interessanteren Arbeiten. Sie enthalten die Darstel-
lungen zweier Himmelsgloben, der nördlichen und der
südlichen Sphäre *) (denen sich bekanntlich noch eine
dritte ähnliche Darstellung anreiht) mit den Sternbil-
dern. Die Figuren der letzteren konnten hier wenig
Anlafs zu eigentlich künstlerischer Behandlung bieten,
wenngleich sie überall den allgemeinen Styl der Dü-
rer'schen Zeichnung erkennen lassen; nur in den Brust-
bildern der vier berühmtesten Astronomen, welche die
Ecken des einen Holzschnittes schmücken, tritt die be-
deutsame, diesem Meister eigne Charakteristik hervor.
Bei dem andern fehlt gegenwärtig die ganze Umgebung
des Globus, welche sich auf älteren Abdrücken mit
Wappen und Inschriften ausgefüllt zeigt. Dafs übrigens
die Tafeln nicht von Dürer selbst geschnitten sind, liegt
bei Arbeiten solcher Art, bei denen es eben weniger
auf künstlerische Feinheit ankam, zu nahe, als dafs es
noch eines besonderen Beweises dagegen bedürfte; auch
heifst es in den eben genannten (abgeschnittenen) In-
schriften ausdrücklich nur: „*Albertus Durer imagini-
bus circumscripsit*" (*sc. stellas*). Gegenwärtig ha-
ben beide Formstöcke durch Wurmlöcher etwas ge-
litten.

Sodann ist zu bemerken, dafs Manches von kleinen
Portrait-Bildern dieser Zeit vorhanden ist, ohne dafs

*) Heller, Leben und Werke A. Dürer's, II, S. 721, 722 (No. 148, 149.)

unter diesen jedoch etwas sonderlich Bedeutsames in kunsthistorischem Bezuge hervorzuheben sein dürfte. Nur
173. ein kleines miniatur-artiges Bildchen, welches mit Oelfarben auf eine Silberplatte gemalt ist und den Markgrafen Friedrich von Anspach (geb. 1460, gest. 1536), Bruder des Brandenburgischen Kurfürsten Johann Cicero, in höherem Alter darstellt, mag hier näher berührt werden. Dasselbe ist nemlich kunstgeschichtlich als ein Werk von Albrecht Dürer verzeichnet *), entspricht aber durchaus nicht der eigenthümlichen Behandlungsweise dieses Meisters. Namentlich fehlt alle, dem Dürer eigne Schärfe der Umrifszeichnung; vielmehr ist es weich, doch sauber und auch nicht ohne Geist, gemalt. Auf der Rückseite der Silberplatte findet sich Dürer's Monogramm, aber bestimmt von späterer Hand, ungenau eingeritzt.

174. Zwei kleine ansprechende Miniaturbilder, mit Wasserfarben auf Pergament gemalt, gehören ohne Zweifel der Niederländischen Kunst der in Rede stehenden Periode an. Sie enthalten die Portraits des Grafen Heinrich von Nassau (geb. 1483, gest. 1538) und seiner dritten Gemahlin Mencia Mendoza, Tochter des Markgrafen Roderich von Cenete (die zweite Gemahlin war 1521 gestorben), sind also im dritten oder vierten Jahrzehent des sechszehnten Jahrhunderts angefertigt. Die Unterschriften der Bilder lauten: „*Henricus Co. Nassuiae. Mar. Zenetae.*" und „*Mencia: Mendoca. Mar. Zenetae.*" Beide sind auf blauem Grunde mit grofser Feinheit und anspruchloser Lebenswahrheit gemalt; die Behandlungsweise ist der Richtung des Quintin Messys verwandt. Vornehmlich interessant ist das Portrait der Dame, welches, in der Auffassung wie auch in dem ge-

*) So u. a. bei Heller, II. S. 145, 4

schmackvoll geordneten Kostüme, in etwas zugleich an die Richtung des Leonardo da Vinci erinnert, ohne dafs dies jedoch (wie es in dem Verhältnifs der beiden genannten Künstler begründet ist) der so eben ausgesprochenen Ansicht entgegenstände. Die etwas kalte Carnation rührt vielleicht daher, dafs die Farben, wie so häufig bei der Miniaturmalerei, bereits verblichen sein dürften.

# V. Italienische Arbeiten des 15. bis 17. Jahrhunderts,

## zumeist plastische Gegenstände.

Der Einfluſs, den die antike Kunst auf die der neueren Zeit ausübte, wurde besonders durch Italien vermittelt. In der italienischen Kunst zeigt sich dieser Einfluſs am Frühesten, am Durchgreifendsten; die nordische Kunst wurde seltner an die Quelle der Antike selbst geführt, vielmehr empfing sie jene reinere, freiere Durchbildung der Form zumeist erst aus den Arbeiten der Italiener, und zwar in der Regel unter denjenigen Modificationen, welche durch die letzteren bereits vorgebildet waren. Es ist hier die paſsliche Stelle, die Werke italienischer Kunst, welche die Kunstkammer als Zeugnisse dieser Entwickelungs-Periode besitzt, namhaft zu machen.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert macht sich in der italienischen Kunst eine entschiedene Einwirkung der Antike bemerklich. Die hieher bezüglichen Arbei-
175. ten sind zuerst zu betrachten. Eigenthümlich interessant sind ein Paar Gläser von nicht bedeutender Dimension, das eine von tief blauer, das andre von tief

grüner Farbe, auf beiden eine saubere Malerei eingebrannt, — eine Weise der Decoration, die in jener Zeit noch sehr selten ist und somit schon an sich diesen Gegenständen einen besondern Werth sichern dürfte. Das blaue Glas enthält verschiedene, wie es scheint: antik mythische Scenen, das andre: Arabesken, Sphinxe und Genien. In Auffassung und Behandlung, die an den Malereien beider Gläser vollkommen übereinstimmen, erinnern sie an die Weise der paduanischen Schule (etwa des Mantegna); die Zeichnung ist sehr scharf und streng durchgeführt.

Ein Medaillon mittlerer Gröfse aus gebranntem Thon 176.
enthält, in stark erhabenem Relief, das Profilbildnifs des Savonarola (st. 1498) im Gewande der Predigermönche, mit der Umschrift: „*Hieronimus Savonarola ordinis predicatorum.*" Es ist mit naturgemäfsen Farben bemalt und von trefflich individueller Auffassung. Ohne Zweifel gehört dasselbe einem der späteren Künstler aus der florentinischen Künstlerfamilie der della Robbia an, welche bekanntlich in Werken der Art eigenthümlich Ausgezeichnetes leisteten und von denen Vasari *) ausdrücklich berichtet, dafs sie dem Savonarola sehr ergeben gewesen seien und dafs sie ihn in der Weise abgebildet hätten, wie man ihn auf den (gegossenen) Medaillen sehe.

Sehr beachtenswerth ist sodann, unter andern Bronze- 177.
Geräthen, ein grofser in Bronze gegossener Kandelaber von 5 Fufs Höhe, der von einem dreiseitigen Fufse getragen wird. Letzterer hat die Umschrift: „*Maggio e giugno MCCCCLXVIII.*" Die Form des Kandelabers ist ungemein schlank und leicht; der Styl desselben, vornehmlich des Blattwerkes, mit welchem er geschmückt ist, gehört zu den lebendigsten und geistreichsten Nachahmungen antiker Decorationsweise.

*) Deutsche Ausgabe von L. Schorn, II, S. 76.

Dem sechszehnten Jahrhundert, vornehmlich der früheren Zeit desselben, gehört eine grofse Menge von Reliefs, zumeist kleinerer Dimension, an, die fast sämmtlich in Metall, in Bronze oder Blei, gegossen sind. Einige von diesen dürften, als den Uebergang vom fünfzehnten ins sechszehnte Jahrhundert bezeichnend, anzu-
178. führen sein. So eine kleine, in Bronze gegossene Platte, welche den Christusleichnam zwischen zwei Engeln unter dem Kreuze stehend enthält und die Spuren einer starken Vergoldung trägt. So ein noch kleineres Relief von vorzüglich schöner Composition (3½ Zoll hoch, 2½ Z.
179. breit): der Leichnam Christi, sitzend, von Maria und Johannes aufrecht gehalten, der rechte Arm von einem Engelknaben gestützt. Die edlen Formen des Körpers, die Würde der Gesammt-Anordnung geben dieser kleinen Arbeit sehr anerkennungswürdige Vorzüge; die Auffassung des Ganzen, eine gewisse Strenge der Behandlung, namentlich in den Gewändern, erinnert auch hier an die Richtung des Mantegna, aber an die schönste Stufe der Ausbildung, zu welcher sich dieselbe emporgeschwungen hat.

Unter den Werken, welche eine classische Entfaltung schöner Körperform zeigen (und die mit gröfserer oder geringerer Freiheit antiken Gemmen nachgeahmt sein dürften), sind besonders ein Paar kleine viereckige
180. Bronzereliefs anzuführen. Das eine stellt eine nackte Victoria dar, welche von einem Krieger, der im linken Arm eine Trophäe hält, mit der Rechten gefafst und
181. in eiligem Laufe vorwärts gezogen wird. Das andre enthält einen stehenden Herkules, der den nemeischen Löwen emporgehoben hat und ihn mit beiden Armen erwürgt. Die schöne Naivetät der Auffassung, die schlichte, edle, wahrhaft antike Bildung der Form giebt
182. beiden Werken ein hohes Interesse. — Aehnlich ist ein ovales, nur etwas roher gegossenes Relief, in welchem man den Apollo, mit der Lyra und neben ihm

den gefesselten Marsyas erblickt. Dies namentlich scheint nach einer antiken Gemme gearbeitet zu sein. — Die in Eisenblech trefflich getriebene Figur eines römischen 183.
Kriegers, mit reichlichen Spuren von Vergoldung, ist ebenfalls den Arbeiten dieser Art zuzuzählen. (An diese reihen sich noch einige andre, in Eisenblech getriebene Stücke an, die von ähnlichem Werth und ebenfalls reich mit feinen Gold-Zierrathen geschmückt sind. Ohne Zweifel bildeten sie ursprünglich Waffenzierden.) — Höchst reizvoll ist ferner ein längliches Oval, sehr dick in Bronze 184.
gegossen, welches mit einem flach gehaltenen Relief versehen ist: zwei Knaben, auf Seepferden reitend und mit einander kämpfend. Die ungemeine Lebendigkeit und die Naivetät der Bewegungen, die anmuthvolle Zeichnung, die meisterhafte Behandlung des Reliefs, namentlich bei den Verkürzungen, weisen dieser kleinen Arbeit eine sehr hohe Stelle an. — Endlich gehört hieher, 185.
unter mehreren andren Werken, ein grofses Medaillon mit der Darstellung des Sturzes des Phaëton, eine sehr energische Arbeit, in der namentlich die Pferde von grofser Trefflichkeit sind.

Vier in Bronze gegossene Reliefs von verschiedener 186.
Dimension lassen die Hand eines Künstlers von eigenthümlicher Richtung erkennen. Eine ausgebildete Körperform, die indefs im Einzelnen schon mit einer gewissen Absichtlichkeit vorgeführt wird; ein Styl der Gewandung, der besonders bei lebhafter Bewegung eine entschiedene Nachahmung der Antike zeigt; ein gewisses malerisches Element in der Composition, welches noch an die Behandlung des italienischen Reliefs im fünfzehnten Jahrhundert erinnert, doch mehr aus Absicht als durch unmittelbare Nachwirkung der letzteren beibehalten scheint; eine dem Phantastischen sich annähernde Auffassung des Ganzen (etwa den Malereien der Schule von Ferrara zur Zeit des Mazzolino verwandt), die gleichwohl eine sehr bedeutsame und edle

Entwickelung einzelner Gestalten verstattet, — diese Eigenthümlichkeiten dürften den Hauptcharakter der in Rede stehenden Arbeiten bezeichnen. Ihre Darstellungen sind: Die Anbetung der Könige (in zwei Exemplaren vorhanden). Die Kreuzigung, eine sehr figurenreiche Composition. Die Grablegung, eine Arbeit von eigenthümlicher Trefflichkeit; der Sarkophag, in welchen der Leichnam Christi hineingelassen wird, mit einer reichen Composition von sehr flachem Relief und kleinstem Maafsstabe geschmückt. (Auch hievon ist ein zweites Exemplar vorhanden, doch kreisrund abgeschnitten, wodurch namentlich die Darstellungen auf dem Sarkophag zum gröfseren Theil verloren gegangen sind.) Die Figur des h. Sebastian, an der Säule stehend, nicht ohne schönen jugendlichen Adel.

Drei in Blei gegossene Reliefs von gröfserer Dimension als die bisher genannten (c. 9½ Zoll hoch und 6½ Z. breit) werden, in Rücksicht auf ihre Bezeichnung, dem Michelangelo zugeschrieben. Zwei derselben haben in der That eine Verwandtschaft mit seiner Rich-
187. tung. Am meisten eine, nur skizzenartig angelegte (und leider überarbeitete) Abnahme vom Kreuz, welche mit der (eingegrabenen) Inschrift: „*M. A. Bonaroti*" versehen ist und den auf dem Boden liegenden Leichnam Christi, der von den Angehörigen beklagt wird, dar-
188. stellt. — Auch die zweite, ebenfalls etwas skizzenartig gehaltene Composition der Kreuzigung ist nicht ganz ohne Motive des Michelangelo. Sie ist mit den Buchstaben: B. F. (Buonarotti fecit?) bezeichnet. Die Figuren der drei Gekreuzigten sind hier von grofsartig trefflicher Durchbildung; unterwärts erblickt man die Krieger, die Würfel-spielenden Knechte und die Freunde des Erlösers, welche um die ohnmächtige Maria beschäftigt sind. Die letztere Gruppe, mit einer gewissen Zartheit componirt, dürfte bereits in Etwas von der eigenthümlichen Weise des genannten Meisters abwei-

chen *). — Das dritte Relief aber, welches die Anbe- 189.
tung der Hirten darstellt und mit der Inschrift: „*Michael Angelus Bonarrotus fecit*" versehen ist, gehört einer gänzlich verschiedenen Richtung an. Die Composition trägt einen wesentlich malerischen Charakter und zwar so, wie sich derselbe in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts durch Nachahmung des Coreggio ausgebildet hatte.

Auch ein grofses, in rothem Wachs gearbeitetes 190.
Relief, welches mit der Inschrift: „*M. Buon.* 1495" versehen ist, dürfte nicht füglich als eine dem Michelangelo angehörige Arbeit zu betrachten sein. Es stellt die Grablegung dar und ist, wenn auch in allgemeiner Tüchtigkeit, so doch ohne feineres Gefühl ausgeführt. Ueberdiefs trägt die Inschrift, in den Buchstaben wie in den Ziffern, das Gepräge einer späteren Zeit. — Ein viertes, in Blei gegossenes Relief dagegen, welches, in der Form eines länglichen Ovals, den Sturz der Giganten darstellt, steht dem Michelangelo ungleich näher; es ist wiederum sehr skizzenartig behandelt, aber sehr lebendig und geistreich. — (Ein vorzüglich schönes, dem Michelangelo früher zugeschriebenes Schnitzwerk in Elfenbein wird weiter unten, No. 322, in Betrachtung gezogen werden.)

Eine Reihe kleiner Reliefs, in Bronze und in Blei, führen uns Arbeiten des berühmten Edelstein- und Kry-

*) Beiläufig mag bemerkt werden, dafs die beiden unter n 187 und 188. angeführten Reliefs mit jenem, dem Michelangelo zugeschriebenen Wachsmodell der Kreuzabnahme, welches in der reichen Kapelle der Residenz zu München bewahrt wird, nicht übereinstimmen, doch in einzelnen Motiven Verwandtes zu haben scheinen. Ueber ein, nach jenem Wachsmodell gearbeitetes Elfenbein-Relief (9 1/2 Zoll hoch und 6 1/2 Z. breit), welches ebenfalls von Michelangelo's Hand herrühren soll, es befindet sich im Besitz des Dr. Wilhelm zu Eppingen), wurde im Kunstblatt, 1836, No. 29 f., Bericht erstattet.

stallschneiders Valerio Vicentino (eigentlich: Valerio de' Belli, geb. um 1468, gest. 1546) vor. Drei von diesen enthalten Abgüsse von den in Krystall geschnittenen Darstellungen (oder von den Modellen derselben), welche jenes wunderwürdige Kästchen, das Valerio für den Papst Clemens VII. gearbeitet hatte und das sich gegenwärtig in der Gallerie von Florenz befindet, schmücken. Die Abbildungen der sämmtlichen, an diesem Kästchen befindlichen Darstellungen finden sich theils bei d'Agincourt (*Histoire de l'Art etc. Sculpture, t. XLIII.*), theils bei Cicognara (*Storia della scultura, S. 2, t. LXXVII.*); ihr Gegenstand ist das Leben Christi. Als in der Kunstkammer vorhanden
191. sind anzuführen: ein Bleiabguſs der Kreuztragung, bezeichnet: „*Valerius fa.*" (d'Aginc., no. 6.), ganz in der
192. schrägen Umrahmung des Originals; ein, etwas roher, viereckiger Bronzeabguſs der Grablegung, bezeichnet: „*V. Vicentino*". (d'Aginc., no. 7, — vielleicht nach
193. einem früheren Modell gegossen?); ein, ebenfalls ziemlich roher Bronzeabguſs der Auferweckung des Lazarus (Cicogn. no. 8). Der höchst groſsartige Styl dieser Arbeiten — welcher besonders den Friesen der Tapeten Raphaels zu vergleichen sein dürfte — entspricht ebenso, wie die treffliche, für ein sehr flaches Relief berechnete plastische Behandlung den groſsen Lobsprüchen, welche namentlich Cicognara den Originalen ertheilt. — Die übrigen der in der Kunstkammer vorhandenen Werke des Valerio gehören nicht dem genannten Kästchen an, aber sie zeichnen sich nicht minder durch dieselbe groſsartig classische Auffassungsweise (welche wenigstens auf Vorbilder von der Hand eines höchst ausgezeichneten Meisters, nach denen Valerio gearbeitet haben dürfte, hindeutet) und durch dieselbe geistreiche Behandlung
191. aus. Eins von ihnen, ein Bleiabguſs von hochovaler Form, stellt die Anbetung der Hirten dar; auf dem Steine, darauf Joseph sitzt, liest man: „*Valerius f.*"

Die Hirten nahen von beiden Seiten in grofsartigen Bewegungen, oben sind zwei Blumen-streuende Engel. — Ein ziemlich grofses, in Blei gegossenes Medaillon von 195
einer gedrückten Kreisform enthält die Gefangennehmung Christi, eine figurenreiche Composition voll bewegten Lebens, bei dem einen der Krieger fast zu heftig, bei der Gruppe des Petrus indefs, der dem Malchus das Ohr abhaut, ungemein schön. Die Arbeit hat, in den vorderen Figuren, ein stärkeres Relief als dies bei den vorgenannten Werken der Fall ist; die Behandlung ist vortrefflich Im Abschnitt steht: „*Valerius Vicentinus*". — Dem vorigen in Form und Behandlung ähn- 196
lich ist ein andres Medaillon, welches in ein sehr dünnes Bronzeblech geprägt ist. Der Gegenstand desselben ist die Kreuztragung, wiederum sehr figurenreich und mit energisch belebten Gestalten unter den Kriegern. Der Abschnitt ist zum gröfsten Theil hinweggenommen, doch erkennt man darin noch die Reste des Namens *Valerius*. — Eine kleine hochovale Medaille von Bronze 197.
stellt den älteren Scipio Africanus dar, welcher dem Allucius, nach der Eroberung von Carthago nova, die Braut zurückgiebt: in der Mitte Scipio, auf einer Erhöhung stehend, auf der einen Seite das Brautpaar, auf der andern der Vater und Diener mit Geschenken, die der Römer dem Brautpaar übergeben läfst, — auch diese kleine Arbeit von grofser Trefflichkeit, doch in den Körperformen ein wenig schwerer als die früheren. Auf dem Abschnitte liest man: „*Va. Vi. f.*" *)

*) Während die Reihe der obengenannten Arbeiten, bei mehrfacher Verschiedenheit im Einzelnen, doch in der Auffassung und Behandlung etwas entschieden Uebereinstimmendes hat und Geist und Hand eines und desselben Künstlers erkennen läfst, kann man nicht eben dasselbe von den Schleifarbeiten des grofsen, im Vorwort erwähnten Krystallgefäfses sagen, welches sich im Königl. Museum befindet und mit der Namensbezeichnung des Valerio Vicentino versehen ist. Die Zeichnung dieser Darstellungen ist we-

198. Ein kleines längliches Bronzerelief (2¼ Zoll hoch, 4¾ Z. breit), welches in drei Exemplaren vorhanden ist, wird dem Benvenuto Cellini (geb. 1500, gest. 1570) zugeschrieben. Es ist eine allegorische Composition. Auf einem dürftigen vierrädrigen Wagen, der von zwei dürren, abgetriebenen Pferden gezogen wird, sitzt eine weibliche Gestalt, durch die Beischrift als „Inopia" bezeichnet; der Kutscher, der die Peitsche schwingt, ist „Timor"; trauernde weibliche Gestalten, die eine mit Ketten belastet, schreiten zu den Seiten des Wagens. Die Composition ist geistreich aufgefafst und angeordnet, die Behandlung etwas leicht, aber trefflich, zugleich nicht ohne jene, dem Benvenuto eignen Reminiscenzen an Michelangelo, so dafs kein sonderlicher Grund vorhanden sein dürfte, um die Annahme über
199. den Verfertiger zu verwerfen. — Das Gegenstück zu dieser Arbeit bildet ein zweites Bronzerelief von gleicher Gröfse, welches eine ähnliche allegorische Composition enthält. Auch hier ein Wagen, der aber mit zwei kräftigen Rossen bespannt ist. Auf dem Wagen sitzt eine alte Frau die eine Art geöffneter Kapsel oder eine getheilte Frucht in der Hand hält. (Erklärende Beischriften fehlen.) Zu den Seiten des Wagens schreiten weibliche Gestalten, in denen man die Personifica-

---

nig geistreich und erscheint nur als eine mittelmäfsige Nachahmung der Manieren der römischen oder mantuanischen Schule; die Behandlung ist unsicher, fast durchweg (und besonders in den Gewändern) ohne die Feinheit, Klarheit und Tüchtigkeit, welche in den obengenannten Abgüssen sichtbar wird. Auch ist zu bemerken, dafs die Buchstaben der Namensinschrift („VALE. V. F." †) nicht mit der Bestimmtheit und Reinheit, wie bei den [illegible] gerätzt sind.

---

†) Der Katalog derjenigen Abtheilung des Museums, in welcher das Glasgefäfs gegenwärtig aufgestellt ist, giebt die Inschrift, nicht ganz richtig, als: VALE. VI. ao

tionen der drei Kardinaltugenden erkennt: Zuvörderst, jenseit der Pferde, Spes; sodann, im Vorgrunde, Caritas, die ein Kind auf dem Arme trägt und zwei zur Seite hat; hinter dieser Fides, die Arme über der Brust gekreuzt, in der Hand ein Kreuz haltend. Diese Arbeit, der vorigen verwandt, zeigt noch grofsartigere und bedeutsamere Motive, namentlich in den beiden zuletztgenannten Gestalten. Diese entsprechen ganz den schönsten Leistungen Benvenuto's, mit denen hier ein Vergleich zulässig ist. — Neben den genannten Reliefs ist 200.
noch ein drittes anzuführen, welches wiederum eine ähnliche Composition vorführt. Es ist ein von Ochsen gezogener Wagen, auf welchem verschiedene allegorische Figuren — Venus als Hauptperson — sitzen. Die Composition aber und die Ausführung sind in diesem Stück ungleich mehr untergeordnet, so dafs wir es nicht dem Verfertiger der ebengenannten zuschreiben dürfen. Auch sind die Maafse nicht ganz dieselben.

Ein weiblicher Bronzekopf von 6 Zoll Höhe wird 201.
ebenfalls dem **Benvenuto Cellini** zugeschrieben; er ist zwar leicht gearbeitet, aber von einer vorzüglich schönen, an die Antike erinnernden Bildung.

Den bisher besprochenen italienischen Abgüssen sind endlich noch mehrere andre anzureihen, welche zwar ebenfalls vorherrschend den Formen der italienischen Kunst entsprechen, bei denen es indefs, mehr oder minder, zweifelhaft sein dürfte, ob sie der letzteren wirklich angehören oder ob es nur Nachahmungen italienischer Compositionen sind. Einige entsprechen dem Style der mantuanischen Schule (des Giulio Romano).

Gruse, welches in der Mitte den Vulkan am Amboss vorstellt, auf der einen Seite Venus und Mars, auf dem Netze ruhend, das Vulkan zuzuziehen im Begriff ist, auf der andern Seite die Schmiede; dabei noch andre Figuren; oberwärts die Götter des Olymp. Die Figuren

sind zart gearbeitet, ganz im Styl der genannten Schule;
203. die Ausführung ist leicht und geistreich. — Aehnlich sind zwei grofse, in Blei gegossene Medaillons, von denen das eine ebenfalls die Schmiede des Vulkan mit Venùs und Amor darstellt und sich durch die energische Behandlung der Gestalten auszeichnet; das andre mit dem Urtheil des Paris, darin die Gestalten etwas
204. steif gehalten sind. — Aehnlich auch ist ein etwas kleineres Blei-Medaillon mit der Darstellung David's, der zum Könige gesalbt wird. Bei diesen Arbeiten, namentlich den letzteren, macht sich übrigens die Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes bemerklich, wie dasselbe namentlich bei einigen andren Medaillons der Art, die indefs entschieden das Gepräge deutscher Kunst tragen und für die sich weiter unten eine pafs-
205. liche Stellung finden wird, der Fall ist. — Zu den Reliefs, die eine Verwandtschaft mit dem Style der mantuanischen Schule zeigen, gehört sodann noch eine Bronzeplatte, auf der, ziemlich erhaben, die Geifselung Christi dargestellt ist. Wild leidenschaftliche, zum Theil übertriebene Bewegungen machen sich hier in den Gestalten der Widersacher bemerklich; dabei aber sind die Costüme, besonders die Rüstungen, in ziemlich antikem Style behandelt.

206. Eigenthümlich ist ein viereckiges Bronzerelief, welches die Predigt des Stephanus darstellt. Stephanus steht vor den Versammelten, die von seiner Rede heftig bewegt sind; er deutet nach oben, wo ihm Christus und Gottvater erscheinen; die Schergen sind im Begriffe, ihn zur Steinigung abzuführen. Die Composition ist voller Leben; die Darstellung edel und nicht ohne ein schönes Gefühl; die Gewandung hat einen guten Styl. Doch deutet die ganze Auffassung mehr auf die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, vielleicht ebenfalls auf die Hand eines nordischen Meisters.

207. Einer späteren Zeit gehören, neben manchen an-

deren, auch ein Paar kleine bemerkenswerthe Bronze-Medaillons von hochovaler Form an. Auf dem einen ist der Leichnam Christi, sitzend, dargestellt, der von Joseph von Arimathia emporgehalten wird. Die kleine Composition ist mit grofser Schönheit durchgeführt und voll eines edlen, zarten Gefühles. — Das andre Me- 208.
daillon hat auf beiden Seiten eine Darstellung. Auf der einen die h. Jungfrau mit dem Kinde, davor der h. Joseph steht, in einem edlen, einfach classischen Style gehalten; auf der andren ein Heiliger, der das Christuskind auf dem Arme hält, mit der Umschrift: „*S. Cuictanus Thienaeus. f. C. Re.*" Auf beiden Seiten finden sich, zur Bezeichnung des Künstlers, die Buchstaben I. H., — welche ohne Zweifel auf Johann Hamerani, einen der vorzüglichsten Medailleure des siebenzehnten Jahrhunderts (gest. 1705), zu beziehen sind.

Endlich ist hiebei noch eine namhafte Reihe kleiner 209.
Statuen von Bronze anzuführen, in denen uns treffliche Nachahmungen theils antiker Figuren (des borghesischen Fechters, der mediceïschen Venus u a. m.), theils moderner Arbeiten (z. B. des Sabinerinnen-Raubes von Joh. von Bologna) vorgeführt werden. Die gute Ausführung dieser kleinen Statuen scheint auf die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hinzudeuten, wenigstens finden sich die meisten derselben bereits gegen den Schlufs dieses Jahrhunderts in der Kunstkammer verzeichnet.

# VI. Email-Malereien des 16. Jahrhunderts.

## Schule von Limoges.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Geschichte des Betriebes der neueren Kunst bilden die französischen Email-Malereien, welche unter dem Namen der *Emaux de Limoges* (nach dem Orte, wo sie zuerst*) und vornehmlich in eigenthümlicher Vollkommenheit gearbeitet wurden) bekannt sind. Es sind gröfsere oder kleinere Platten, oder Prachtgeräthe verschiedener Art, zumeist von Kupfer, (erst in späterer Zeit gewöhnlich von edleren Metallen) auf denen mannigfache Malereien eingebrannt sind. Sie reihen sich somit den italienischen Majoliken, — Geschirren aus gebranntem Thon mit eingebrannten Malereien, — als ein nahe verwandter Kunstzweig an. Diese Verwandtschaft wird noch bedeutender durch die Gegenstände der Darstellung, welche auf den Limoger Emaillen aus der ersten Blüthen-Periode dieses Kunstzweiges, — der Mitte und zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, — gefunden werden. Durch die Uebersiedelung italienischer Künstler nach Frankreich durch die von den letzteren begründete, sogenannte Schule von Fontainebleau, wurde nemlich der Styl der italienischen Kunst auch hier vorherrschend; Arbeiten der grofsen italienischen Meister, namentlich

*) Vergl. oben S. 17, Anm.

Kupferstiche aus der Schule Raphael's, wurden auch hier, wie auf den italienischen Majoliken, nachgebildet; oder es lieferten Künstler aus jener Schule von Fontainebleau (welche vorzugsweise dem Style der mantuanischen Schule folgte) die hiezu nöthigen Vorbilder. Unter den letzteren sind vornehmlich die Kupferstiche des Stephanus (Etienne de Laulne), welcher der Schule von Fontainebleau zuzuzählen ist und dessen Blüthe um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fällt, häufig von den Limoger Email-Malern benutzt worden. Früher indefs, besonders in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, vor dem überwiegenden Einflufse der italienischen Kunst, finden sich mannigfache Arbeiten der französischen Email-Malerei, die im Einzelnen theils mehr dem Style der einheimischen (auch der flandrischen) Miniatoren folgen, theils die Leistungen der benachbarten deutschen Kunst zu ihren Musterbildern nehmen. Für Letzteres fehlt es auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht an Beispielen. — Die Kunstkammer besitzt einen seltnen Schatz französischer Email-Malereien, welche dem sechszehnten Jahrhundert angehören und sehr wohl geeignet sind, die Geschichte eines seither noch wenig beachteten Kunstzweiges anschaulich zu erläutern. In mannigfacher Beziehung bieten sie die wichtigsten und sichersten Quellen zur Erforschung dieses Kunstzweiges dar*).

---

*) An irgendwie genügenden literarischen Nachrichten über die Email-Malerei der in Rede stehenden Periode und über die einzelnen Künstler fehlt es, wie es scheint, noch gänzlich. Nur der unten genannte Leonard Limosin hat sich kunstgeschichtlich verzeichnet, ohne dafs jedoch besonders über seine Eigenthümlichkeit beigebracht wäre; und nur auf einige Arbeiten des ebenfalls unten genannten Pierre Reymon sind neuerdings deutsche Kunstforscher aufmerksam geworden. Den Namen und Chiffren, welche uns ausserdem die Werke der Kunstkammer kennen lehren, mag hier noch der Name eines Künstlers beigefügt werden, von dem d'Agin-

Rücksichtlich der Technik der Malerei selbst, nehmen diese Werke zwar noch eine untergeordnete Stellung im Verhältnifs zu dem, was im folgenden Jahrhundert, namentlich in dessen späterer Zeit, im Fache der Email-Malerei geleistet wurde, ein. Die Arbeiten erscheinen theils mehr als illuminirte Linear-Zeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farbe, theils nur als Monochrome: grau in grau (aber mit durchgearbeiteter Modellirung) gemalt, wobei indefs das Nackte häufig wiederum mit röthlichem Tone, mehr oder weniger naturgemäfs, gefärbt ist; goldne Zierrathen und vergoldete Lichter dienen hiebei, das Ganze reicher und brillanter erscheinen zu lassen. In Rücksicht auf die Zeichnung aber sind diese Werke, wenigstens zum grofsen Theil, ungleich vorzüglicher als die der späteren Zeit, und sie verrathen hierin das nahe Verhältnifs, in welchem sie zu der höchsten Blüthen-Periode der neueren Kunst stehen.

210. Wir beginnen die Betrachtung der auf der Kunstkammer befindlichen Email-Malereien mit denjenigen Werken, in denen noch vorzugsweis alterthümliche Reminiscenzen sichtbar werden. Zu diesen gehört zunächst ein aus drei Platten, einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern bestehendes Altärchen. In dem (7¾ Zoll hohen und 6¾ Zoll breiten) Mittelbilde ist die Geburt Christi dargestellt, wobei die anbetenden Hirten und eine Menge kleiner Engel gegenwärtig sind; in der Ferne die Verkündigung der Hirten. Auf den Flügelbildern ist die

---

court (in seinem bekannten Werke, *Peint. pl. CLXIII fig. 6*) eine kleine Email-Malerei im Style der Schule von Fontainebleau bekannt gemacht hat; diese führt nemlich, nach seiner Angabe, die Inschrift: *P. Nouallier, émaillieur a Limoges*. Eines trefflichen Email-Malers der in Rede stehenden Periode, der eine Arbeit seiner Hand mit der Inschrift: *Fet a Limoges par P. C.* bezeichnet hat, gedenkt Dr. Waagen in seinem Werke „Kunstwerke und Künstler in England" II, S. 122.

Verkündigung Mariä enthalten, auf der einen Seite der Engel, auf der andern die Figur der h. Jungfrau. Die Zeichnung der Gestalten ist sehr alterthümlich, im Styl altfranzösischer Miniaturen mit Einwirkung der flandrischen Schule der van Eyck. Die Darstellung ist in einer einfachen, zumeist stark gezogenen Umrifszeichnung gehalten, mit tiefen, wenig mannigfaltigen Farben ausgefüllt, ohne Schattirung, und eine Modellirung der Formen nur durch zierliche Gold-Lichter angedeutet. Dafs die Arbeit selbst jedoch bereits in das sechszehnte Jahrhundert gehört, beweist die Zeichnung der Architektur, welche den Grund des Mittelbildes zum gröfsten Theil einnimmt; diese entspricht nemlich vollständig den prächtigen Formen des italienischen Baustyles jener Zeit, in denen sogar schon die bekannten gewundenen Säulen aus Raphaels Tapeten nachgeahmt scheinen.

Ein zweites, etwas gröfseres Altärchen enthält in 211.
dem (16½ Zoll hohen und gegen 9 Zoll breiten) Mittelbilde eine ziemlich figurenreiche Darstellung der Kreuzigung Christi, auf den Flügelbildern die Kreuztragung und die Kreuzabnahme. Der Styl der Zeichnung und die Behandlung sind auch hier noch, in dem Vorherrschen der scharfen schwarzen Umrifslinien und den zierlichen Goldlichtern, den Miniaturmalereien verwandt; doch nicht speziell der Weise der altfranzösischen Kunst, — mehr im Allgemeinen der älteren deutschen, wie denn namentlich auf dem einen Flügelbilde die Gruppe des Mannes, welcher den Leichnam Christi vom Kreuze nimmt, eine ziemlich bestimmte Erinnerung, wenn auch keine Nachahmung an Dürer enthält (an die entsprechende Scene seiner kleinen in Holz geschnittenen Passion). Zugleich aber treten noch andre Motive hervor, die man, wie es scheint, als eine direkte Nachahmung alterthümlich italienischer Darstellungsweise bezeichnen kann: einzelne Figuren erinnern nicht undeutlich an die Auffassung des Mantegna und des Peru-

gino. Bei alledem hat zugleich die Zeichnung eine eigenthümliche Anmuth und Schönheit, die vornehmlich, was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, mehrfach mit einer grofsen Zartheit durchgebildet ist. Die Farbe, die in reicherem Wechsel als bei dem vorigen Werke aufgetragen ist, hat eine leuchtend schöne, glasartige Transparenz *).

212. Minder bedeutend ist eine kleinere Platte, welche die Kreuztragung darstellt, und auf der vornehmlich nur der Adel in der Gestalt des Erlösers hervorzuheben sein dürfte. Auch diese ist, in ähnlicher Weise, der Behandlung der Miniaturmalereien verwandt.

213. Zwei mittelgrofse Tafeln enthalten Scenen aus der Geschichte der Dido, ganz in dem naiven Charakter nordischer Holzschnitte aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts. Auch hier sind die Hervorhebung der Umrisse und die Goldlichter als charakteristisch zu bezeichnen; die Färbung ist unbedeutend.

214. Höchst interessant ist eine Reihenfolge von 11 kleinen Platten (je 2¼ Zoll hoch und ein wenig über 2 Zoll breit), auf denen sehr figurenreiche Scenen aus der Passion Christi dargestellt sind. Die Compositionen sind sehr vortrefflich; alterthümliche Naivetät und Würde vereinigen sich in ihnen mit einer frischen, freien Lebendigkeit. Manch ein Moment, besonders in den Gestalten Christi, erinnert an Dürer, aber die Gewandung hat nicht seine Härten und Schärfen; Andres — und zwar das Meiste, — deutet entschieden auf die oberdeutsche, namentlich die schweizerische Kunst; dies gilt sowohl

*) Auf dem Flügelbilde der Kreuztragung, an der unteren Ecke, findet sich ein aus den Buchstaben H und D (oder P) zusammengesetztes Monogramm (der Rahmen verdeckt dasselbe ein wenig), doch ist die Aechtheit desselben zweifelhaft, wenigstens einer besonderen Prüfung bedürftig. S. die Monogrammen-Tafel, 9.

von der Auffassung und Behandlung, als besonders von der Art und Weise des Kostüms. Einige Kriegerfiguren in einer Art römischen Kostüms, mit seltsam geflügelten und geschnäbelten Helmen, scheinen sich dagegen wiederum mehr der Weise der älteren holländischen Schule zu nähern. Die architektonischen und ornamentistischen Theile, besonders die Throne, auf denen Pilatus, Caiphas u. A. sitzen, zeigen eine freie Nachahmung reicher italienischer Formen, wie solches z. B. bei Holbein gewöhnlich ist. In Rücksicht auf die Technik sind übrigens auch diese Malereien den vorhin besprochenen verwandt: es sind einfach colorirte Zeichnungen auf schwarzem Grunde; aber die Linien sind mit einer grofsen Feinheit und mit schönem Verständnifs gezogen. Auch das Nackte ist trefflich gezeichnet, wenngleich noch trocken. Die Modellirung in den gewandeten Theilen ist hier dadurch hervorgebracht, dafs die Farben in den beleuchteten Stellen weg- und in den Schatten zusammengetrieben sind; Gold ist im Wesentlichen nur zur Verzierung aufgesetzt. Unter den bekannten, in Kupferstich oder Holzschnitt herausgegebenen Reihenfolgen der Passion aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts findet sich, so viel wir wissen, keine, welche als das Vorbild dieser Emaillen zu betrachten sein dürfte.

Nicht unähnlich, obgleich minder bedeutend, ist eine 215.
kleine Darstellung der Geifselung Christi, die ebenso, in den Haupt-Motiven der Composition, dem Charakter der oberdeutschen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entspricht. Die Email-Platte ist mit einer zierlich architektonischen Umrahmung versehen, so dafs sie wiederum als Schmuck eines Haus-Altärchens erscheint.

Sechs kleine Plättchen, deren eins mit der Jahrzahl 216.
1538 versehen ist, sind mit eigenthümlich humoristischen Darstellungen bemalt. Der Gegenstand sämmtlicher Darstellungen ist die Bethörung der Männer durch die

Weiber; Folgendes sind die einzelnen Scenen: 1) Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnifs; — 2) Sisera, der Feldhauptmann der Cananiter, schlafend, und Joel neben ihm, indem sie ihm den Nagel in den Kopf schlägt; — 3) Simson im Schoofse der Delila; — 4) Salomon, durch sein Weib zur Anbetung der Götzen veranlafst; — 5) Aristoteles, der auf Händen und Füfsen kriecht und auf dessen Rücken ein Weib (die Geliebte Alexanders, welchem letzteren Aristoteles selbst wegen des Uebermaafses seiner Liebe Vorwürfe gemacht) mit geschwungener Geifsel reitet; — 6) der Zauberer Virgilius, unter dem Fenster der römischen Jungfrau, die ihn in ihr Schlafgemach emporzuwinden versprochen hatte, betrogen im Korbe hängend, während sie aus dem Fenster niederblickt und Zuschauer auf der Strafse sich versammeln. Die Compositionen sind einfach und launig gehalten, mit Geist und auch mit leidlichem Verständnifs der Form aufgefafst. Die Ausführung ist monochromen-artig: grau in grau, mit naturgemäfser Färbung des Nackten und seltner Anwendung bunter Farben zum Schmuck. Die Behandlung ist sauber. Das Kostüm ist das der Zeit des Künstlers. Der Styl der Zeichnung erinnert wiederum an oberdeutsche Schulen.

217. Die Namensunterschriften sind französisch. — Ungefähr in dieselbe Zeit dürften sodann drei kleine Plättchen mit je zwei buntgemalten Köpfen en-Medaillon gehören. Die französischen Beischriften bezeichnen die Köpfe als: Simson und Delila; — Paris und Helena („*Lene*" geschrieben); — Hercules und Dejanira. Die Arbeit ist leidlich gut.

218. Die Jahrzahl 1545 findet sich auf einer, von einem niedrigen Fufse getragenen Schaale, welche mit bunter Farbe geschmückt ist. Innen und aufsen sind je 4 Köpfe, jene auf schwarzem, diese auf blauem Grunde, gemalt. Die letzteren haben die Beischriften: „*Dame Venus*"; — „*Paris suis*"; — „*Hellene*"; — „*Imp.*

*Hocto.*" Die Malerei ist sehr leicht, aber nicht geistlos. Die, neben diesen Köpfen angewandten Verzierungen sind bereits im Style der vatikanischen Logen, bezeugen somit schon vorherrschende Einwirkung italienischer Kunst. —

Die Mehrzahl der folgenden Email-Malereien, welche nunmehr, bis auf einzelne Arbeiten, wesentlich den Musterbildern und dem Style der italienischen Kunst folgen, gehört namhaften Meistern an. Die Stücke, welche nicht mit einer bestimmten Bezeichnung versehen sind, werden sich diesen, je nach ihrer Beschaffenheit, anreihen lassen.

Zwei Stücke tragen den Namen des Leonard Limosin, des bekanntesten und, nach der gewöhnlichen Annahme, des vorzüglichsten unter den französischen Email-Malern der in Rede stehenden Zeit, der auch in andern Fächern, namentlich der verwandten Glasmalerei, Ausgezeichnetes geleistet haben soll. Seine Blüthe fällt um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts: unter den, in der Kunstkammer vorhandenen Emaillen nehmen seine Arbeiten weniger durch ihre Vollendung, als dadurch, dafs sie immer noch zu den, wenn auch wichtigeren, Anfängen dieses Kunstzweiges zu gehören scheinen, eine beachtenswerthe Stelle ein. Die eine derselben ist eine 219.
Platte kleinerer Dimension (5 Zoll hoch und 4 Zoll breit), auf welcher die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, mit ausgebauchten Säulen und andern Ornamenten zu den Seiten, dargestellt ist. Sie hat die Inschrift: „*Leonard. Limosi*". Die Naivetät in den Bewegungen, die an Leonardo da Vinci erinnernde Composition des Bildes haben etwas eigenthümlich Ansprechendes: aber die Zeichnung ist, wennschon nicht ohne innerliches Gefühl, so doch noch streng und scharf, die Malerei nur eine Colorirung der Zeichnung mit schönen transparenten Farben, das Ganze wiederum noch, in der äufseren Behandlung, der Weise der Miniaturen

220. verwandt. — Eine ziemlich verwandte Behandlung findet man an zwei herzförmigen Medaillons, welche, zueinandergehörig, ursprünglich wohl eine Kapsel bildeten; auf jedem derselben ist ein Portrait, ein männliches und ein weibliches, gemalt, und über den Portraits, den Stand der Dargestellten zu bezeichnen, eine kleine Krone. Bei der Strenge der Zeichnung spricht sich in denselben übrigens nichtsdestoweniger eine sehr bestimmte Individualität aus.

221. Abweichend ist die zweite Arbeit des genannten Künstlers, ein grofses ovales Medaillon (13 Zoll hoch und etwas über 10 Zoll breit), welches eine Erndte darstellt, im Vorgrunde den Boas, unter den Schnittern die Ruth. Vorn, auf einem Gefäfse, findet sich wiederum der Name des Künstlers: „*Leonard. Limosi.*" Die Composition ist im Style der Schule Raphaels, die ganze Behandlung den italienischen Majoliken sehr ähnlich, so dafs man wohl vermuthen darf, dafs hier eine Majolika-Malerei zum Vorbilde gedient habe. Dies findet namentlich seine Bestätigung durch den Charakter der Farbe, die nicht jene glasartige Transparenz hat; vielmehr ist letztere, durch die Einmischung weifser Töne (welche bekanntlich, in Gemäfsheit des weifsen Grundes, bei den Majoliken durchgehen) bereits gebrochen. Die Auffassung im Uebrigen ist zwar nicht ohne Geist, doch auch ohne ein eigentlich sicheres Verständnifs der Form. Das Medaillon ist gegenwärtig mit breiten Streifen emaillirter Ornamente von einem trefflich byzantinischen Style umgeben, die, was sich schon aus ihrer Form ergiebt, nicht ursprünglich dazu gehören.

222. Im Charakter italienischer Majoliken sind noch zwei andre Stücke behandelt. Es sind Pendants; ihre Darstellungen gehören dem classischen Alterthum an. Auf dem einen Stück sieht man einen König, der unter einer Säulenhalle auf seinem Throne sitzt, umgeben von Kriegern und vor ihm ein knieender Jüngling; zur Seite

blickt man auf das stürmisch bewegte Meer. Auf dem zweiten Stücke sind die Säulen eines Tempels dargestellt, und Krieger und Priester, welche der Bronzestatue eines Gottes ein Opfer darbringen; im Hintergrunde das Meer und ein Schiff. Doch stehen beide Arbeiten, in ungleich roherer Auffassung und Behandlung, dem vorgenannten Medaillon beträchtlich nach.

Mehrere Arbeiten rühren von einem Zeitgenossen des Leonard: von Jean Court (einem Künstler, dessen Namen wir anderweitig nicht aufgeführt gefunden haben) her; in ihnen zeigt sich bereits, wenn auch erst im Einzelnen, der Uebergang zu einer mehr vollendeten Weise der Darstellung. Der alterthümlichen Behand- 223.
lungsweise verwandt ist unter seinen Arbeiten zunächst eine Darstellung des Christus vor Pilatus (7¼ Zoll hoch, 6¼ Zoll breit), eine einfache Copie des Dürer'schen Holzschnittes derselben Scene, welcher in seiner kleinen Passion enthalten ist; die Zeichnung (die übrigens nicht sonderlich geistreich nachgeahmt ist) ist einfach colorirt und mit Goldlichtern versehen. Die ausführliche Inschrift dieser Platte lautet: „*A Lymoges par Jehan Court, dit Vigier*, 1556." — Eine zweite Platte 224.
bildet den Pendant der eben besprochenen: sie stellt die Himmelfahrt Christi (vermuthlich nach einer italienischen Composition) dar; die Behandlung ist ganz dieselbe.

Eine Platte kleinerer Dimension, auf welcher der 225.
Name des genannten Künstlers durch die Buchstaben I. C. bezeichnet ist, enthält einen Reichthum zierlicher Ornamente im Styl der vatikanischen Logen, in der Mitte die Figur der Diana. Das Ganze, in glänzenden, durchsichtigen Farben ausgeführt, ist leicht, heiter und nicht ohne Geist behandelt. Die Composition findet sich unter einer Reihe kleiner Kupferstiche ähnlichen Inhaltes, welche die Unterschrift des oben genannten Stephanus führen.

226. Höchst interessant ist eine grofse ovale Schüssel, welche ganz in bunten Farben, ebenfalls von glasartiger Transparenz, bemalt ist. Sie mifst 1 Fufs 8½ Zoll in der Länge, 1 Fufs 3½ Zoll in der Breite. Die Rückseite ist mit grofsen Barock-Ornamenten bedeckt, und hat dieselbe Bezeichnung des Künstlers: I. C. Die innere Fläche der Schüssel enthält eine sehr figurenreiche Composition: eine freie Nachahmung des Blattes von Marc Anton, welches unter dem Namen des Triumphes des Titus bekannt und vermuthlich nach einer Zeichnung von A. Mantegna gestochen ist *). Ein junger Mann, nackt und nur mit der Chlamys und dem Helme bekleidet, in der Hand den Herrscherstab haltend, steht in der Mitte auf Schilden und andren Geräthen des Krieges. Knaben und Gefangene knieen auf beiden Seiten; neben ihm, seinen rechten Arm fassend, steht ein geschmücktes Weib. Dann sieht man, auf beiden Seiten, zahlreiche Gruppen von Männern, in römischen Kostümen theils des Krieges, theils des Friedens, welche gegen die Mittelgruppe gewandt sind. Ueber der letzteren, an einem Fruchtbaume, schwebt Amor. Hinterwärts wird ein festlicher Triumphzug sichtbar. Architekturen, und weiter zurück ein Flufs mit darauf Schiffenden, bilden den Grund der Darstellung. Auf dem Rande der Schüssel sind phantastische, arabeskenhafte Figuren gemalt. Die Zeichnung in dieser Arbeit ist ausgezeichnet schön, besonders in den, zwar etwas streng modellirten nackten Theilen, die Köpfe erscheinen zum Theil eigenthümlich geistreich. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr fein; ebenso ist auch die Farbe im Einzelnen an sich sehr schön. Aber das reiche Ganze der Composition überschreitet wesentlich die Grenzen, welche in dem damaligen Standpunkte der Email-Malerei gesetzt

*) Bartsch, *Peintre-Graveur* XIV, p. 173 n. 213

waren: bei dem Mangel des Helldunkels und der sonstigen Luft-Effekte konnte hier keine Harmonie, keine Totalwirkung, erreicht werden. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel hat eine ganz ähnliche Rückseite (doch ohne Bezeichnung des Verfertigers); die Malerei der inneren Fläche ist hier mit einer grau in grau gemalten Darstellung (an der das Nackte aber naturgemäfs gefärbt ist) versehen. Der Gegenstand derselben gehört der Apokalypse an; man sieht den Herrn mit dem Lamme, den sieben Lampen, den vier Symbolen der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten und den Johannes dargestellt. Die Composition gehört der italienischen Kunst des sechszehnten Jahrhunderts an, die Auffassung ist leidlich geistreich, die Ausführung tüchtig. 227.

Endlich ist noch ein kleines Gefäfs anzuführen, welches ebenfalls mit den Buchstaben I. C. versehen ist. Es hat die Form eines mehrfach ausgebauchten Fufses und diente vermuthlich zum Tragen einer Schaale oder eines ähnlichen Gegenstandes. Die Malereien, denen ohne Zweifel sehr treffliche Vorbilder zu Grunde gelegt waren, sind wiederum grau in grau und das Nackte von naturgemäfser Farbe. In der oberen Fläche findet sich eine Höhlung, in welcher ein männliches Brustbild gemalt ist. Der obere, stark ausgebauchte Theil des Schaftes ist mit männlichen und weiblichen Figuren, die auf Früchten sitzen (im Style des Michelangelo) geschmückt; an dem eigentlichen Fufse sind viele Kinder dargestellt, die mit Bären spielen. Die Auffassung in den Malereien ist ungemein geistreich, die Behandlung sehr trefflich, so dafs diese Arbeit sich denen des nächstfolgenden Künstlers anreiht. 228.

In hohem Grade anziehend, ebenso fein und geschmackvoll behandelt, wie zumeist mit einem sehr glücklichen Formensinne aufgefafst, sind die Emaillen eines etwas jüngeren Zeitgenossen, des Pierre Rex-

mon, welche die Kunstkammer in einer besonders reichlichen Anzahl besitzt *). In diesen sind übrigens nirgend eigentlich bunte Farben angewandt, vielleicht weil der Künstler selbst das Unpafsliche derselben (nach der damaligen Behandlungsweise), wofür die besprochene Schüfsel des Jean Court ein so bezeichnendes Beispiel liefert, lebhafter empfunden haben mochte. Die Arbeiten, von denen wir zu sprechen haben, bestehen im Wesentlichen wiederum nur aus Monochromen, grau in grau, aber mit röthlicher Färbung des Nackten, auch auf mannigfache Weise mit zierlichen Gold-Ornamenten versehen.

229. Zwei kleine Platten (4½ Zoll hoch, 3 Zoll breit) enthalten, in solcher Art, Kopien von zweien Scenen

*) Auf diesen Arbeiten findet sich zwar nicht der Name des Künstlers ausgeschrieben, indem sie, wie im Texte bemerkt werden wird, nur mit seinen Anfangsbuchstaben P. R. bezeichnet sind. Doch kommen anderweitig Arbeiten gleicher Art vor, welche den vollständigen Namen enthalten. Die Tucher'sche Sammlung zu Nürnberg bewahrte sieben Stücke seiner Hand (theils nach Compositionen Raphaels, theils im Style des Primaticcio gemalt), deren eines, vom J. 1562, mit seinem Namen bezeichnet war. Ein andres hatte, neben den Buchstaben P. R. die Jahresbezeichnung 1558 (S. Kunstblatt, herausg. von Dr. L. Schorn 1833, S. 79. — Vergl. auch Brulliot, a. a. O. II. no. 2312.) — In dem Kunstkabinet von Gotha findet sich eine grofse mit Email-Malereien versehene Schüssel, welche auf der einen Seite den vollständigen Namen des P. Rexmon, auf der andern die Buchstaben P. R. enthält. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar werden drei Stücke, von der Hand desselben Künstlers bemalt, aufbewahrt, welche wiederum die Bezeichnung P. R. tragen. Das eine ist eine Schaale, deren innere Fläche eine Scene aus der Geschichte Mosis enthält und deren Fufs mit der Jahresbezeichnung 1571 versehen ist. Die beiden andern Stücke sind Salzfässer, in deren Hohlungen Profilköpfe, und schwebende Genien umher, gemalt und deren Fasse mit den Darstellungen einer Hirsch- und einer Bärenjagd umgeben sind. — Auch im grünen Gewölbe zu Dresden finden sich ähnliche Arbeiten mit der Bezeichnung P. R. 1571, so wie andre mit der Bezeichnung des vorgenannten Künstlers I. C.

der (schon mehrfach angeführten) kleinen, in Holz geschnitzten Passion Albrecht Dürer's: die Kreuzabnahme und die Auferstehung des Herrn; sie zunächst zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche Auffassung aus. Sie sind, wie auch die folgenden, mit den Buchstaben P. R. bezeichnet. — Zwei andre kleine Platten (3 Zoll 230.
hoch und etwas über 5 Zoll breit) enthalten Kopien nach dem unter dem Namen des „Quos ego" bekannten Kupferstiche Marc Anton's (nach Raphael); es sind die beiden Scenen des oberen Randes: Juno, auf ihrem, von Pfauen gezogenen Wagen, und Aeolus vor ihr stehend; — Venus auf dem Taubenwagen und vor ihr, auf einer Wolke, Amor. Auf beiden Platten sind auch die Unterschriften des Kupferstiches wiederholt; die edle, classisch strenge Zeichnung der Original-Compositionen ist hier ebenso glücklich nachgebildet, wie es bei den vorbenannten Arbeiten der Fall war.

Sodann sind, als Arbeiten desselben Künstlers, zwei Schaalen, auf Füfsen ruhend, zu nennen. Die eine der- 231.
selben, deren Fufs eine starkausgebauchte Form hat, ist im Innern mit barocken Ornamenten und den Figuren von Flufsgottheiten versehen; um das Aeufsere der Schaale läuft eine historische Darstellung umher: Moses, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, eine Composition im Style der Schule von Fontainebleau, die sich durch tüchtige Auffassung auszeichnet. Der Fufs ist mit den Darstellungen von Kinderspielen und mit barocken Ornamenten geschmückt. Die Arbeit des ganzen Gefäfses ist durchweg trefflich. Den Buchstaben P. R. ist hier die Jahresbezeichnung 1571 hinzugefügt. — Die zweite Schaale, die durch einen 232.
schlanken Fufs getragen wird, enthält im Inneren eine figurenreiche Composition, das Wunder der ehernen Schlange darstellend, im Style derselben Schule, und, wenn auch nicht so trefflich, wie die Hauptverzierung des vorigen Stückes, doch immer wohl beachtenswerth.

Das Aeufsere ist mit barocken Ornamenten und Engelsköpfen versehen.

233. Eilf flache Teller sind von der Hand des P. Rexmon mit Darstellungen der monatlichen Beschäftigungen bemalt (ein zwölfter, mit der Darstellung des Juli, fehlt). Diese Compositionen, — bei denen übrigens die menschlichen Figuren vor dem landschaftlichen Theile der Darstellung das Uebergewicht haben, — sind nach kleinen Kupferstichen von der Hand des Stephanus ausgeführt. Sie deuten, wie es in den Verhältnissen der Schule von Fontainebleau begründet war, wiederum wesentlich auf den Styl der mantuanischen Schule (mit dieser aber zugleich auf die römische) zurück und erinnern, in ihrer Gesammt-Fassung, an die patriarchalischen Scenen, die von Raphael für die Logen des Vatikans entworfen wurden. Bei tüchtiger Behandlung und mannigfach trefflichen Motiven im Einzelnen macht sich an ihnen indefs zugleich viel Nüchternes, selbst Mifsverstandenes in Bezug auf die Körperbildung bemerklich. Die Ränder der Teller und die Rückseiten derselben sind reich mit barock phantastischen Ornamenten geschmückt.

231 Zwei runde Untersätze (vermuthlich Salzfässer) von schön geschweifter Form, ebenfalls von P. Rexmon bemalt, enthalten Scenen aus der Geschichte des Hercules: diese Darstellungen sind wiederum sehr fein und sauber behandelt, in den Gewandpartien (wie indefs gewöhnlich die Malereien dieses Künstlers) von trefflichem Style, und nur die Figuren des Hercules selbst ohne die nothwendige Kraft. Einige dieser Scenen sind nach Kupferstichen der kleinen Meister (Behaim's u. a.) gefertigt. In den Höhlungen, die sich in den oberen Flächen der Untersätze befinden, sind Köpfe angebracht.

235. Zwei sechseckige Untersätze sind jeder an seinen sechs Seiten mit verschiedenartigen Darstellungen, theils mythischen, theils allegorischen Inhalts, theils mit Scenen des Lebens (z. B. mit einem Liebespaare) geschmückt.

Auch in ihnen findet man einzelne Nachahmungen von Kupferstichen der kleinen Meister. Die eigenthümlich feine und geistreiche Behandlung läfst hier wiederum die Hand desselben Künstlers erkennen, obgleich die Andeutung seines Namens sich nicht (wie es bei allen vorgenannten der Fall ist) darauf findet. Aufser der naturgemäfsen Fleischfarbe sind hier noch andre Farben zur Dekoration angewandt. Ueber den Darstellungen sind Devisen in französischer Sprache beigeschrieben.

Ein andrer Künstler, ungefähr derselben Zeit, dessen Namen wir indefs nicht zu erforschen gewufst, bezeichnet sich mit den Buchstaben I. P. Von ihm rühren fünf kleine Platten von verschiedener Dimension (eine jede mit diesen Buchstaben versehen) her. Zwei, 236.
fast quadrate, stellen den Simson dar, der dem Löwen den Rachen aufreifst, — und der die Thorflügel von 237.
Gaza trägt. — Zwei längliche (2½ Zoll hoch, 5 Zoll breit) enthalten, die eine: den Simson im Schoofse der Delila (links daneben, in kleinen Figuren, Simsons Gefangennehmung, rechts den Helden, wie er wiederum die Thorflügel trägt): — die andre: einen lebendig bewegten Reiterzug, Fliehende zu Fufs, und den Absalon am Baume hängend, der von Joab durchstochen wird. — Ein kleineres längliches Plättchen endlich stellt das Bad 238.
der Diana und den Actäon dar. Sämmtliche Stücke sind grau in grau auf schwarzem Grunde (ohne Angabe der naturgemäfsen Fleischfarbe) gemalt. Es sind zumeist sehr treffliche Arbeiten, in einem durchaus schönen, edlen Style und mit feinem Gefühle gezeichnet; auch der Faltenwurf ist ungemein edel und meisterhaft behandelt. Von vorzüglichster Schönheit ist die Darstellung des Simson, der die Thorflügel trägt. Nur weniges Einzelne ist nicht ganz lebendig empfunden, und nur auf dem letzten Stücke die Figur des Actäon (unter allen aber auch nur diese eine) von schwacher Zeichnung.

239. Eine Reihe von Email-Malereien verschiedenen Werthes, denen eine Bezeichnung und sonstige Hindeutung auf den Verfertiger fehlt, ist an dieser Stelle einzuschalten. Sie sind sämmtlich wiederum grau in grau gemalt, zum Theil mit naturgemäfser Färbung des Nackten. Unter ihnen ist zuerst die Darstellung einer kleinen Platte zu nennen, auf der von zwei Engeln ein kleines Häuschen (ohne Zweifel das heilige Haus von Loretto) getragen wird, während über demselben die heilige Jungfrau in der Glorie schwebt. Der Styl der Zeichnung hat hier noch etwas Alterthümliches, die Be-
240. handlung ist ansprechend. — Ziemlich roh gemalt sind die Darstellungen eines Tellers, dessen innere Seite den Kampf des Herkules mit der lernäischen Hyder (dies auch leblos in der Zeichnung), und dessen äufsere Seite das Brustbild eines lorbeergekrönten Kriegers enthält. —
241. Eine Platte mittlerer Gröfse enthält die Gestalt der Diana, welche nackt in einer Landschaft dasteht, indem sie einen Pfeil aus dem Köcher langt; neben ihr ein Hirsch; es ist die Copie nach einem der Kupferstiche des Jacopo Caraglio, welche, nach Compositionen des Maître Roux (Rosso), die Gestalten der verschiedenen höheren Götter darstellen. Die Auffassung der kräftigen Gestalt, an der die Oberschenkel vielleicht etwas zu stark gehalten sind, ist hier nicht ohne Geist, die Ausführung
242. ziemlich leicht. — Ein kleines, wohlgearbeitetes Medaillon hat die Darstellung eines Tritonen und eines fabelhaften Seethieres, mit der etwas naiven Unterschrift:
243. „*Haustres.*" — Eine Schaale mit niedrigem Fufs ist an ihrer äufseren und ihrer inneren Seite mit je vier Köpfen und aufserdem mit feinen Goldornamenten be-
244. malt. — Endlich ist noch eine Reihe grau in grau gemalter Köpfe, in deren Auffassung sich aber nicht sonderlich viel Geist zeigt, anzuführen. Vornehmlich ein Medaillon von beträchtlicher Dimension, welches den Profilkopf eines rebenbekränzten Mannes, den die Beischrift

als Bacchus bezeichnet, enthält. Sodann zwei Rahmen, ein jeder mit vier kleinen Profil-Medaillons römischer Kaiser. Aufserdem noch mehrere andere kleine Medaillons mit antikisirenden Köpfen.

Später wie die obengenannten Künstler, etwa um den Schluſs des sechszehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, fällt, nach dem Styl seiner Arbeiten zu urtheilen, die Blüthe eines fünften Email-Malers, dessen Namen wir ebenfalls noch nirgend verzeichnet gefunden haben: des J. Laudin. Einige seiner Arbeiten stehen noch in einem näheren Verhältniſs zu den Arbeiten jener, namentlich etwa zu denen des Rexmon. Dahin gehört vornehmlich ein Leuchter von 245
viereckiger Form, der mehrfach gegliedert und mit einigen getriebenen, aber auch mit in Emaille gemalten Ornamenten versehen ist. Auf dem Fuſse sind die vier liegenden Gestalten der Jahreszeiten (zwei männliche und zwei weibliche), grau in grau gemalt, im Style der Schule von Fontainebleau, ziemlich fein und geistreich aufgefaſst. Den Maler bezeichnen, wie bei allen folgenden Arbeiten, die dabei angebrachten Buchstaben I. L. —
Aehnlich trefflich sind, in dem Inneren zweier kleinen 246.
Schaalen, zwei grau in grau gemalte Medaillons, von denen das eine die Halbfigur der Flora, das andre den auf einem Löwen reitenden Amor darstellt. Bei jedem von ihnen findet sich die Chiffre des Künstlers. Auf den breiten Einfassungen sind buntgemalte Blumen, doch nicht in sonderlich geschmackvoller Weise, angebracht. Das Aeuſsere der Schaalen ist mit bunten Ornamenten, die Unterfläche derselben mit kleinen Landschaften verziert.

Drei Platten gröſserer Dimension von der Hand des J. Laudin weichen von den vorigen bereits wesentlich ab, indem ihre Darstellungen nicht mehr dem reinen Style der Italiener folgen, sondern Copien von Compositionen des H. Goltzius (vermuthlich nach den Stichen

247. von dessen Stiefsohne Jacob Matham) enthalten. Zwei dieser Platten (eine jede 9 Zoll hoch und 7 Zoll breit) sind Pendants; sie stellen den Apollo, der die auf ihrem Bett ruhende Leucothoe umarmt, — und den Mars mit der Venus, gleichfalls auf einem Himmelbette rastend, dar. Bei energischer, kräftiger Behandlung ist hier indefs das manierirte Wesen des Goltzius zugleich vollständig mit aufgenommen und durch übertrieben dunkle Schatten in der Modellirung des Nackten noch ver-
248. stärkt. — Ansprechender, in Gemäfsheit des weniger theatralischen Originals, ist die dritte Copie nach Goltzius, welche eine Ruhe auf der Flucht, — die h. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, und hinterwärts den h. Joseph, der mit dem Esel beschäftigt ist, — darstellt.

Eine Reihe andrer Arbeiten von J. Laudin enthält buntfarbige Malereien, die sich jedoch, was die Behandlung der Farben betrifft, wiederum im Wesentlichen noch den oben besprochenen bunten Malereien anschlie-
249. fsen. Unter diesen sind zunächst vier Teller zu nennen, auf denen Monatsbilder enthalten sind und die ohne Zweifel zu einer gröfseren Reihenfolge gehörten. Es sind bunte landschaftliche Scenen mit zierlicher Staffage: der März, mit dem Geschäfte des Baum-Pflanzens; — der April, mit einem Garten, in dem gearbeitet wird und darin Herr und Dame umherspazieren; — der Mai, mit heitren Liebesscenen vornehmer Gesellschaft, ebenfalls im Garten; — der Juni, mit der Darstellung der Schaafschur. Eine schlicht nationelle Auffassung giebt diesen Bildern etwas eigen Ansprechendes; rücksichtlich der Behandlung sind sie, besonders die landschaftlichen Theile, mit leuchtend colorirten Holzschnitten zu vergleichen. Die Ränder und die Rückseiten sind mit
250. Gold-Ornamenten versehen. — Sehr ähnliche Behandlung zeigt ein etwas gröfserer Teller, auf dem, unter einer reichen Säulen-Architektur, Isaac und Rebecca darge-

stellt sind, die von dem Könige Abimelech belauscht werden. Der Rand dieses Tellers ist mit phantastischen Arabesken, die Rückseite mit barocken Ornamenten geschmückt. Dieser Teller hat indefs nicht die Chiffre des J. Laudin, sondern, vor der Beischrift des Hauptbildes („*Genese.* XXVI.") die Buchstaben S. C.

Zwei Platten von der Hand des J. Laudin und mit seinen Buchstaben versehen, enthalten, die eine, eine knieende Heilige, die andre einen stehenden, männlichen Heiligen. In diesen zeigen sich, in den bunten Farben, mit denen die Figuren ausgeführt sind, bereits die Anfänge von Schattirung im Tone der Farben; auch sind die Goldlichter (die sich bei den eben genannten Tellern noch in reicher Weise angewandt zeigen) bei ihnen bereits beträchtlich ermäfsigt. Im Uebrigen aber folgen sie dem Style der verdorbenen italienischen Kunst um den Schlufs des sechszehnten Jahrhunderts, und stehen somit den Vorzügen der oben besprochenen Arbeiten wesentlich nach. — Ihnen reiht sich endlich eine dritte kleine Platte an, welche das Brustbild des heil. Carl Borromäus, vor einem Crucifixe betend, enthält, das ebenfalls sehr wenig geistvoll gemalt ist. Merkwürdig ist die Platte vornehmlich dadurch, dafs sie, aufser den Buchstaben I. L. auf der Vorderseite, auf der Rückseite, mit Goldschrift aufgebrannt, noch die folgende nähere Angabe des Verfertigers hat: „*Laudin, Emailleur à Limoges. I. L.*"

Den letztgenannten Emaillen sind sodann noch zwei gröfsere Platten von bunter, glasartiger Malerei anzureihen. Die eine von diesen enthält die Ausgiefsung des heil. Geistes, eine figurenreiche Composition, wiederum im Styl der Italiener derselben Zeit, von handwerksmäfsiger Tüchtigkeit und noch mit vielen Goldlichtern versehen. — Die zweite Platte stellt die Himmelfahrt Christi dar, oder vielmehr, am oberen Rande, die Füfse des Erlösers und die Gruppen der Nachschauenden; auch

251.

252.

253.

254.

dies ist eine bunte Malerei, doch ohne Schönheit der Farben und zugleich von roher Zeichnung. —

Unter den Limoger Fabrikaten des sechszehnten Jahrhunderts (mit gröfserer Wahrscheinlichkeit indefs in die frühere als in die spätere Zeit desselben gehörig) sind schliefslich noch einige, mit Emailfarben ge-
255. schmückte Prachtgeräthe zu nennen, namentlich eine grofse runde Schüssel (von 1½ Fufs Durchmesser) und eine dazu gehörige, sehr geschmackvoll geformte (1 Fufs hohe) Giefskanne. Beide sind, in vollkommen übereinstimmender Weise, mit ungemein reichen, ebenso feinen als schönen Gold-Ornamenten auf verschieden gefärbtem Grunde geschmückt; der Styl dieser Ornamente erinnert mehr noch an die Verzierungsweise älterer französischer Miniaturen, als an die durch italienischen Einflufs ausgebildeten Formen. In der Mitte der Schüssel ist das verbundene Wappen der Augsburgischen Patrizier-Familien Artzt und Welser angebracht, woraus hervorgeht, dafs sie im Auftrage von daher gefertigt*) und
256. zu einem Brautgeschenke bestimmt war. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel ist ebenfalls auf ähnliche Weise
257. decorirt. — Mehrere zierlich bunte Tassen und Schälchen dürften dagegen wiederum späterer Zeit angehören. —

Im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich die Technik der Email-Malerei weiter, indem sie von der Darstellung der Monochrome und von dem einfachen Ueberziehen einer Zeichnung mit eintönigen Farben zu einer vollständigen Malerei mit ver-

*) Es scheint nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein, dafs von Deutschland aus Bestellungen der Art in den Limoger Fabriken gemacht wurden. Die in der obigen Anmerkung (S. 111) angeführten und der Tucher'schen Sammlung angehörigen Arbeiten des P. Reymon waren sämmtlich mit dem Tucher'schen Wappen versehen, also speciell für diese Familie gefertigt. S. Kunstblatt, a. a. O.

schiedenartig gebrochenen Farbentönen fortschritt. Für diese Zeit enthält die Kunstkammer indefs nur wenig Beispiele: einige Medaillons mit Wappen und mit klei- 258.
nen mythisch-allegorischen Scenen von geringem Werthe (bei denen wir indefs nicht behaupten wollen, dafs sie entschieden der französischen Kunst angehören), einige wenige mit Portraits, u. s. w. Am wichtigsten dürfte ein kleines Portrait-Medaillon sein, welches auf 259.
der Rückseite die Inschrift: „*Pricur fecit* 1615", führt. Es ist das Bildnifs eines Feldherrn aus der Zeit des dreifsigjährigen Krieges mit dem goldenen Vliefs, nicht ohne gute Individualisirung und feine Ausführung, aber noch mit ziemlich hart neben einander stehenden Farbentönen. Die Rückseite, ebenfalls gemalt, stellt einen von der Sonne bestrahlten Obelisken dar, und daneben die ganze Gestalt des Dargestellten; dies Bildchen ist indefs ziemlich spielend behandelt.

Für die zierliche Ausbildung des in Rede stehenden Kunstzweiges um die Zeit des J. 1700 werden später (n. 469 – 477) verschiedene, zum Theil sehr interessante Beispiele anzuführen sein.

# VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

## 1. Vorbemerkung.

### Portrait-Medaillons.

Die deutsche Kunst dieser Periode erscheint im Wesentlichen abhängig von den Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst. Im Obigen ist bereits angedeutet worden, dafs dieser Einflufs nicht eben als ein vortheilhafter zu betrachten ist, dafs man, indem man die heimische Sinnes- und Gefühlsweise aufgab, gerade hiefür Ersatz zu finden nicht befähigt war, dafs man der italienischen Kunst nur in einer mehr äufserlichen, mehr formellen Weise nachstrebte, und dafs dies um so mehr statt finden mufste, als die italienische Kunst selbst in dieser Zeit bereits von ihrer Höhe herabgesunken war, sich selbst bereits in einer mehr oder minder manieristischen Nachahmung ihrer grofsen Muster bewegte. Bei alledem aber hat man sich sehr vor einer einseitigen Auffassung dieser Erscheinung zu hüten. Wenigstens wurde nunmehr jene formelle Seite der Kunst wiederum

mannigfach mit Anmuth und Geschmack durchgebildet, so dafs sie da, wo es nicht auf die letzten und tiefsten Lebenspunkte der Kunst ankömmt, wo es sich mehr um diese oder jene Art von Dekoration handelt, nicht minder die beachtenswerthesten Erscheinungen hervorgebracht hat. Der ganzen Kunst dieser Zeit liegt eigentlich dies dekorative Princip zu Grunde; aber natürlich kann man die Gültigkeit, die Bedeutung dieses Principes eben nur da lebhaft empfinden und anerkennen, wo dasselbe mit den Gegenständen der Darstellung und mit dem Zweck dieser Gegenstände in Einklang steht. Kunstwerke also, wie diejenigen, welche die Kunstkammer in sich einschliefst, sind zu einer richtigen Würdigung dieser Periode ungleich besser geeignet, als solche, in denen es eben auf die tiefste künstlerische Bedeutung allein und ausschliefslich ankömmt (indem in den letzteren der Widerspruch zwischen Inhalt und Darstellung den Beschauer oft unangenehm berührt). Hiemit hängt sodann auch eine grofse Ausbildung des Kunst-Handwerkes zusammen, dessen Leistungen gerade in dieser Zeit von vorzüglichster Bedeutung sind. Es spricht sich darin überall eine eigenthümliche Eleganz, Wohlbehäbigkeit und eine frische, oft kecke Laune aus, was zunächst besonders in den ornamentistischen Theilen der Darstellung lebhaft hervortreten mufs. Die Art und Weise, wie der Styl der italienischen Kunst in diesen behandelt wird, pflegt man mit dem Worte des barocken Styles zu bezeichnen; — wir werden dies Wort im Folgenden beibehalten, ohne mit demselben, wie es auch wohl geschieht, einen geradezu tadelnden Sinn zu verbinden. Natürlich aber ist es, dafs bei dieser ganzen Richtung der in Rede stehenden Kunstzweige die Persönlichkeit des Einzelnen noch weniger hervortritt, als wir dies schon für die vorangegangene Zeit bemerkten, dafs es noch schwieriger wird, die Urheber der mannigfachen Arbeiten auszumitteln und den

historischen Zusammenhang der letzteren mit Genauigkeit zu verfolgen.

Es ist ferner jedoch zu bemerken, dafs neben dem Vorherrschen des Styles der italienischen Kunst und neben der besondren Auffassung desselben, zugleich im Einzelnen manche Darstellung, manche Behandlung der Form hervortritt, deren Eigenthümlichkeit mehr in Verbindung mit den nationelleren Elementen der früheren Zeit steht und die als Nachwirkung eben dieser erklärt werden mufs. Hieher gehören natürlich zunächst die Portraitdarstellungen, bei denen das unmittelbare Vorbild nationeller Eigenthümlichkeit gegeben war.

Eine Reihe von in Speckstein geschnittenen Portrait-Medaillons aus der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die sich den oben besprochenen Arbeiten anschliefst, dient vorzugsweise zur Bestätigung dieser Angabe. Die Ausführung bezeugt hier, wenn auch die frische Energie und Sicherheit jener Werke zumeist fehlt, doch immer noch, dafs man dieselben als nächstes Vorbild betrachtete. Doch mag es genügen, nur einige der bedeutenderen, die wir nach ihren Umschriften bezeich-
260. nen, anzuführen: — „*Heinrich Scherll alt* 61. 1556"; ein männliches Bildnifs, von vorn gesehen, tüchtig gearbeitet, doch die Verjüngung des Reliefs (die in solchem Falle, zumal bei geringerer Erhabenheit, allerdings ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat) nicht ganz rich-
261. tig beobachtet. — „*Conrad von Pamelberg Ritter Romischer Kaiserlicher Maiest. z.*"; ebenfalls gerade von vorn, doch in stärkerem Relief; das Gesicht ohne sonderliche Zartheit, gleichwohl ziemlich lebendig gearbeitet; der schöne volle Bart mit grofser Sauberkeit
262. ausgeführt. — „*An. MDLX. Ioachimus II. dei g. Marchio Bran. sacri Ro. Imp. Archicamerarius et princeps elector.*" Medaillon von 3 Zoll Durchmesser; Halbfigur, dreiviertel von der Seite, mit dem Panzer bekleidet, der sehr sauber mit zierlichen Ornamenten

geschmückt ist; das Haupt mit einem kleinen Federhute bedeckt, an dem man vorn, als Agraffe, eine Medaille bemerkt; in der Linken das Scepter haltend. Die Arbeit ist, wenn auch ohne gröfsere plastische Reinheit, so doch tüchtig und mit sehr lebenvoller Charakteristik durchgeführt. (Zu bemerken ist, dafs der Dargestellte, Kurfürst Joachim II., ein pracht- und kunstliebender Herr, als der eigentliche Gründer der Berlinischen Kunstsammlungen, namentlich der Kunstkammer, genannt werden mufs.) — „*Joach. Mar. zu Bra. und Curfu.* 1560." 263.
Kleine Medaille mit derselben Darstellung, wie die vorige, doch das Gesicht ganz im Profil und die Behandlung minder fein. — „*Sabina e. Gotts gna. marggrefin zu Brandenburg* 1558" (zweite Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg); ohne ein sonderlich künstlerisches Gefühl gearbeitet. 264.

Neben diesen Speckstein-Medaillons ist u. a. der 265.
Bleiabgufs eines Medaillons zu nennen, welches die Umschrift führt: „*Wenczel Jamiczer seines Altera LX Jar*", und auf dem Grunde die Jahrzahl *MDLXVIII* hat. Es ist das Brustbild des bekannten Nürnbergischen Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer (oder Jamitzer, geb. 1508, gest. 1585), mit langem Bart und fast ganz von vorn gesehen, in ziemlich erhabenem Relief, leicht, aber nicht sonderlich geistreich gearbeitet, auch nicht mehr in genügender Weise den Gesetzen der Plastik folgend. Ohne Zweifel ist dies eine Arbeit von Jamnitzer's eigner Hand.

## 8. Arbeiten,

### welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören.

An die ebengenannte, in Blei gegossene Medaille
266. reiht sich ein andres Werk, eine in Holz geschnitzte Statuette von 10½ Zoll Höhe, an, die, wenn sie nicht von der Hand des Wenzel Jamnitzer selbst herrühren sollte, so doch in naher Beziehung zu einem seiner bedeutendsten Werke steht. Es ist eine freie Wiederholung jener weiblichen Figur, welche, als Personification der Natur, einen Theil des prächtigen silbernen Tafelaufsatzes bildet, der früher auf dem Rathhause zu Nürnberg bewahrt wurde und sich gegenwärtig im Privatbesitz ebendaselbst befindet. (Beschrieben im 3. Heft der „Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken", S. 20 ff., woselbst auch eine sorgfältige Abbildung des ganzen Tafelaufsatzes mitgetheilt ist.) Das Kostüm ist an beiden Figuren im Wesentlichen übereinstimmend: ebendasselbe enganschliefsende Gewand, welches an der linken Hüfte aufgeschlitzt ist, ebendieselbe Anordnung der Falten: nur die Aermel sind verschieden, indem an der holzgeschnitzten Figur über den Puffen des Ober-Aermels die Eisenschienen mit den Engelsköpfchen auf der Schulter fehlen und die Unter-Arme nackt sind. Eine gröfsere Verschiedenheit scheint durch den veränderten Zweck hervorgebracht, indem die in Rede stehende Statuette nicht wie jene, welche zum Tragen des genannten Aufsatzes dient, bestimmt war, etwas auf dem Kopfe zu halten; im Gegentheil ist hier der Kopf mit einem Diadem geschmückt, und befindet sich oberwärts auf demselben eine kleine Schildkröte, an der Hinterseite ein Engelsköpfchen. — Beides Gegenstände, in die ohne Zweifel, der Darstellungsweise Jamnitzer's gemäfs,

eine besondre allegorische Deutung hineinzulegen ist. Während ferner die Arme der silbernen Figur, welche den Aufsatz unterstützen, gleichmäfsig emporgehoben sind; erhebt die andre nur den rechten Arm in ähnlicher Wendung; den linken dagegen hat sie zur Seite gebreitet, und scheint sonach, worauf auch die durchbohrte Höhlung der Hand hindeutet, etwa zum Tragen eines Festons oder eines ähnlichen Gegenstandes bestimmt gewesen zu sein; in Uebereinstimmung mit dieser minder symmetrischen Haltung der Arme tritt sodann auch die rechte Hüfte noch stärker als an der silbernen Figur hervor, was aber nicht als sonderlich vortheilhaft zu bezeichnen ist. Die silberne Figur scheint endlich etwa um einen Zoll kleiner zu sein als die Holzstatuette. Die Arbeit an dieser ist übrigens mit gutem Verständnifs und nicht ohne künstlerisches Gefühl durchgeführt, das Gesicht in einer zarten, idealen Form gebildet, das Haar trefflich behandelt. Es dürfte nunmehr in Frage kommen, ob die Holzstatuette ebenfalls von W. Jamnitzer selbst herrühre, oder ob sie eine Nachahmung von andrer Hand sei. Bei näherer Betrachtung der angegebenen Verhältnisse ist indefs das Erste als wahrscheinlicher anzunehmen: jene abweichenden Kopfzierden sind, wie bemerkt, wesentlich übereinstimmend mit dem eigenthümlichen künstlerischen Charakter Jamnitzer's; wichtiger aber noch scheint es, dafs die Abweichungen, die sich in der ganzen Haltung der Holzstatuette finden, der letzteren eben nicht zum Vortheil gereichen und dafs es nicht denkbar ist, dafs ein Künstler, der gleichwohl in der Ausführung so viel Gefühl zeigt, sich bei einer Nachahmung jener silbernen Figur sollte einige von deren wesentlichsten Schönheiten haben entgehen lassen. Wir haben die in Rede stehende Statuette demnach ohne Zweifel als ein früheres Werk von Jamnitzer's Hand, gewissermaafsen als die Vorarbeit zu jenem Prachtwerke, zu betrachten

und anzunehmen, dafs die günstigen Veränderungen, die sich an der silbernen Figur zeigen, aus einer nochmaligen Behandlung des Gegenstandes hervorgegangen seien.

Sodann sind einige ornamentistische Gegenstände anzuführen, die dem bereits etwas barocken Style Jamnitzer's in Gegenständen der Art verwandt sind. Zu
267. diesen gehört namentlich ein in Holz geschnitztes Relief, welches etwa als Modell für die Vorderseite eines Schmuckkästchens gearbeitet ist. In den Schnörkeln, aus denen dasselbe zusammengesetzt ist, befinden sich menschliche Figuren, Satyrn und Knaben, die sehr trefflich gearbeitet, jedoch mehr, als es vielleicht bei Jamnitzer selbst der Fall ist, im Style Michelangelo's
268. gehalten sind. — Einer ähnlichen Richtung gehören auch mehrere Bronzestücke an, die, mit Figuren und verschiedenem Ornament versehen, zur Verzierung von mancherlei Geräthen, von Dolchscheiden u. dergl. bestimmt gewesen sind. Auch unter ihnen findet man recht tüchtige Arbeiten. — Zu den interessantesten ornamentistischen Gegenständen aus Jamnitzer's Zeit aber
269. gehört ein Messer, dessen Griff und Scheide aus Elfenbein gearbeitet und zierlich ausgeschnitzt sind. Der Griff stellt eine weibliche Gestalt vor, die eine Tafel hält; auf der Scheide, welche mit der Jahrzahl 1584 versehen ist, sieht man die Darstellung der ersten Scene der Apokalypse, nebst mannigfach anmuthigen Ornamenten. Das alte Verzeichnifs der Kunstkammer vom J. 1688 bezeichnet das Stück als ein von Calvin herrührendes Federmesser, wobei jedoch zu bemerken ist, dafs der Reformator Joh Calvin bereits im J. 1564 gestorben war *).

*) Bei dieser Gelegenheit mag noch eines andren Werkes gedacht werden, eines aus Eisenblech gearbeiteten Bolzenkastens, welcher (zwar als Besitzthum der Kunstkammer) gegenwärtig in der an so vielen unschätzbaren Stücken reichen Waffensammlung

Von einem jüngeren Künstler der Jamnitzer'schen Familie, vermuthlich einem Neffen Wenzel's, dem Goldschmied Christoph Jamnitzer (geb. 1563, gest. 1618), rührt ein prachtvoller Tafel-Aufsatz von vergoldetem Silber her. Es ist ein Elephant, der auf seinem Rücken einen Thurm trägt; in letzterem stehen fünf Krieger, welche mit Geschossen und Steinen von oben herab kämpfen. Auf dem Kopfe des Elephanten sitzt, als der Lenker, ein Mohr, das Nackte mit schwarzer Farbe emaillirt. Auf dem Hintertheil des Elephanten sitzt ein Affe. Das Ganze ist etwa 10 Zoll lang und 11 Z. hoch. Der Thurm ist mit mancherlei Ornamenten, die aber schon einem mehr manierirten Style der Dekoration angehören, geschmückt; doch ist, unter ihnen, eine Art von Sirenen noch von recht guter Wirkung. Ebenso sind die menschlichen Gestalten zwar tüchtig gearbeitet, doch auch sie in mehr manierirten Formen und Stellungen erfunden. Aus dem erhobenen Rüssel des Elephanten scheint eine Flüssigkeit, etwa Wein, emporgesprützt zu sein. Der Aufsatz, dem man übrigens das Gepräge einer soliden Pracht nicht absprechen kann, gehörte ursprünglich, wie aus den alten Verzeichnissen der Kunstkammer hervorgeht, zu einer zweiten vergoldeten Silberarbeit, einer grofsen Schaale von 22 Zoll 270.

---

Sr K. H. des Prinzen Carl zu Berlin bewahrt wird. Die Wände dieses Kastens sind mit getriebenen Darstellungen versehen, mit eingelegten Gold- und Silberarbeiten geschmückt. Die Hauptdarstellung auf dem Deckel enthält die beliebte Scene der Großmuth des Scipio. Nach einer alten, begründet scheinenden Tradition war der Bolzenkasten von August I. von Sachsen (Kurfürst seit 1553) und dessen Gemahlin Anna von Dänemark (vermählt im J. 1548) dem Kurfürsten Joachim von Brandenburg verehrt worden. In der That finden sich unter den Verzierungen des Kastens die vereinigten Wappen von Sachsen und Dänemark und der monogrammatisch verschlungte Namenszug der Anna, so dafs die Zeit der Anfertigung jedenfalls zwischen 1548 und 1585 (dem Vermählungs- und Sterbejahr der Anna) feststeht.

Länge und 15 Zoll Breite, auf welcher in einer sehr figurenreichen Composition die Schlacht von Zama dargestellt war. Die Schaale war mit dem Namen des Chr. Jamnitzer bezeichnet. Sie war im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen, wurde aber bereits im J. 1752, auf Befehl Friedrichs des Grofsen, nebst andren Silbergeräthen abgeliefert; zu Ende des vorigen Jahrhunderts befand sie sich im Privatbesitz zu Berlin; seitdem ist sie verschollen. Eine in Kupfer gestochene Abbildung dieser Schaale, in der Gröfse des Originals, findet sich in dem von L. Beger herausgegebenen Werke: *Annaei Flori rerum Romanarum libri duo. Coloniae Marchicae*, 1704, *fol. p.* 304; — eine Beschreibung derselben im 4ten Heft der „Nürnbergischen Künstler" etc. S. 61 f. — Nach dem Kupferstich zu urtheilen, war es eine, in ziemlich starkem Relief getriebene Darstellung und der Styl derselben, besonders was das Ornamentistische an Rüstungen und Pferdeschmuck anbetrifft, dem des besprochenen Aufsatzes durchaus ähnlich. Dasselbe gilt auch von der Reihe der Elephanten, die hier im Hintergrunde, in der Schlachtordnung der Carthaginienser, vorgestellt waren: die Art und Weise ihrer Zurüstung entspricht vollkommen dem erhaltenen Werke.

271. Interessanter noch ist ein zweites Prachtgeräth von vergoldetem Silber, welches der Nürnbergischen Kunst gegen den Schlufs des sechszehnten Jahrhunderts angehört. Es ist eine runde Schaale von nicht bedeutendem Durchmesser, auf einem reich gebildeten Fufse ruhend und mit einem gewölbten Deckel bedeckt, das Ganze 13½ Zoll hoch. Als Verfertiger dieser Arbeit nennt sich, neben der Jahresbezeichnung 1589, Jonas Silber von Nürnberg (den die Kunstgeschichte fast gar nicht kennt und der nur beiläufig als Kupferstecher angeführt wird). Sie kam im J. 1703 auf die Kunstkammer, nachdem sie dem Könige Friedrich I. als Huldigungsgeschenk von Seiten der Halberstädter Judenschaft verehrt worden

war; der bei dieser Gelegenheit beigefügten Beschreibung zufolge soll das Werk für den kunstliebenden Kaiser Rudolph II., und zwar nach dessen eignen Angaben, gefertigt worden sein. Aufs Reichste ist dasselbe mit getriebenen und ciselirten Bildwerken, zum Theil von sehr kleiner Dimension, geschmückt, die eine Art von zusammenhängendem Cyklus bilden; eine ganze Weltanschauung, als deren Blüthe das deutsche Reich erscheint, ist in ihnen ausgesprochen. — Die Platte des Fufses ist aus drei Halbkreisen zusammengesetzt; an der unteren Seite derselben sieht man ein aufgelegtes Relief, welches den Erlöser darstellt, der mit der Siegesfahne des Kreuzes über dem Teufel, der Schlange und den Gesetzestafeln steht, als den Grund und Boden aller christlichen Lebensbeziehungen. Hierüber erheben sich drei zusammenhängende Halbkugeln, welche die aufsereuropäischen Theile der Welt: Africa, Asia und Amerika (letzteren noch ohne diese specielle Bezeichnung) vorstellen; nach der Weise alter Landkarten sind sie mit Flüssen, Bergen, Städten und Wald, Alles in leisestem Relief, und mit beigeschriebenen Namen versehen. Aus ihrer Mitte geht der Baum des Paradieses, ein breiter Stamm, zu dessen Seite Adam und Eva stehen und auf dem die Schlange sich befindet, hervor. Auf den auseinandergebreiteten Blättern des Stammes ruht der Tempel des alten Bundes, ein sehr zierlich gearbeitetes, kleines architektonisches Modell, etwa einem byzantinischen Bau mit halbrunder Altarnische vergleichbar, aber mit reichen Ornamenten gothischen Styles versehen. Er ist mit einem Vorhofe umgeben, der durch einen Zaun und Thore umschlossen wird; im Portale des Tempels, vor dem Vorhange, der das Innere verhüllt, erblickt man den Hohenpriester mit dem Räuchergefäfs; auf der Zinne des Giebels steht der Versucher mit Christus. Diese Darstellungen, welche das Vergangene und Ferne umfassen, bilden den Fufs des

Gefäfses, von dem der Hauptheil desselben, dessen Verzierungen sich auf das Nahe und Gegenwärtige beziehen, getragen wird. Die Schaale selbst besteht aus doppeltem Blech und ist nach aufsen und nach innen mit getriebenen Darstellungen versehen. Auswärts sieht man acht Figuren von einer verhältnifsmäfsig gröfseren Dimension, den Kaiser und die sieben Kurfürsten des Reiches; zwischen ihnen, sowie ober- und unterwärts sind, neben andern Zierrathen, die 97 Wappen der freien Reichsstände angebracht, alle von sehr saubrer Arbeit und mit Emaillfarben versehen. Das Innere der Schaale ist ein plastisch geographisches Tableau: Europa, in der Gestalt einer grofsen kaiserlichen Jungfrau, nach der bekannten Anschauung, aber in eigenthümlich geistreicher Weise durchgeführt; Spanien ist der Kopf, Frankreich die Brust, der Rhein der Busenbesatz und Strafsburg dessen Schlofs, Italien der rechte Arm und Sicilien der Reichsapfel, Dänemark der linke Arm (dem zugleich das Scepter zugefügt ist) u. s. w. Die Donau strömt den Körper entlang. Auch hier sind die Flüsse, Waldungen, Berge, Städte, sowie auch die Wappen der einzelnen Länder, in leisem Relief angedeutet und mit Beischriften versehen; nur die Hände und das mit der Krone geschmückte Gesicht der Jungfrau (welches ein Portrait Kaiser Rudolphs II. zu sein scheint) sind, ohne solche Bezeichnung, in reiner Plastik ausgeführt, und die spanischen Lokalitäten haben somit in den Haaren Platz finden müssen. Umher ist das Meer, welches mit verschiedenen Flotten, einzelnen Schiffen und Delphinen belebt und zum Theil durch die gegenüberliegenden Inseln und Küsten begrenzt wird. Wolken mit den Köpfen der Hauptwinde umschliefsen das Ganze. Dabei ist eine Tafel angebracht, mit der Inschrift: „*Europa. Jonas Silber. Nuriuberga.* 1589." (Hiebei ist zugleich zu bemerken, dafs auch die an den verschiedenen Theilen der ganzen Arbeit wiederholten Silberstempel, wel-

che mit den Buchstaben IS und N versehen sind, zur Bestätigung der in der Inschrift genannten Fabrik und Stadt dienen.) Die Darstellungen der Schaale beziehen sich demnach auf das kaiserliche Reich, — diejenigen hingegen, welche als aufgelegte Reliefs in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, speciell auf das deutsche Volk. Hier sieht man in der Mitte die allegorische Figur der Germania, kriegerisch costümirt und auf einer Kugel sitzend, die von einem Adler gekrönt wird und der ein Löwe das Schwert reicht; zu ihren Füfsen ist ein römischer Krieger, zu ihren Seiten zwei schlafende Kinder. Umher stehen, mit den Füfsen nach dem Rande zugekehrt, die zwölf (zumeist mythischen) Ahnherren des deutschen Volkes: „*Tuiscon*, *Mannus*, *Wygemon*, *Heriwonn*, *Eustarbon*, *Marsus*, *Bambrinius*, *Sueuus*, *Wandalus*, *Ariouistus*, *Arminius*, *Carolus Magnus*." Unter den Figuren, auf dem breiten Rande, sind deutsche Verse zur Verherrlichung ihrer Thaten eingegraben. Die äufsere Wölbung des Deckels führt die Gedanken des Beschauers wiederum weiter empor, von den irdischen Verhältnissen zu denen des Himmels; sie ist, als eine Himmelskugel, mit den flach getriebenen Figuren der Sternbilder versehen. Darüber sind, überkreuz, zwei freie Bögen gespannt, an denen vier kleine Engelknaben durch feine Kettchen schwebend befestigt waren: doch ist nur noch einer von diesen vorhanden. Ueber der Mitte des Kreuzes endlich befindet sich eine Kugel, auf welcher, als Schlufs des Ganzen, und der Darstellung unter der Platte des Fufses correspondirend, der Erlöser als Weltenrichter thront. — Ist das ganze Werk solcher Gestalt, durch den eigenthümlichen Reichthum spielender Gedanken, der sich darin entwickelt, ein charakteristischer Beleg für jene Zeit, die in den Werken der Kunst mit Vorliebe das Bedeutungsvolle, Symbolische, halb Räthselhafte darzustellen strebte, so ist es gleichwohl auch für den Stand

der Kunstbildung an sich nicht ohne Interesse. In diesem Betracht können aber, — abgesehen von der grofsen Sauberkeit der Gesammt-Ausführung, sowie von der Zierlichkeit und Nettigkeit in den mehr ornamentistischen Partieen des Werkes, — nur die gröfseren Reliefs in Anregung kommen, indem die freien Figuren fast zu klein gehalten sind, um eigentliche Resultate dieser Art zu geben. Die Reliefs scheinen zum Theil eigne Erfindungen des Verfertigers zu sein, zum Theil sind sie als Nachbildungen andrer Compositionen zu betrachten. Zu den ersten dürften, aufser dem etwas manierirten und mit nicht sonderlich feinem Formengefühle ausgeführten Relief unter der Platte des Fufses, vornehmlich die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten, am Aeufseren der Schaale, gehören. Hier macht sich nemlich, trotz mancherlei Verdiensten — einer tüchtigen Auffassung, individuellen Köpfen und saubrer Ausführung — doch ein gewisser Mangel an plastischem Style sowie an genauerem Verständnifs bemerklich, während die Figuren, die in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, nicht blofs ungleich geistreicher componirt und besser verstanden, sondern auch in einem viel edleren Style behandelt sind. Lebendige und würdige Stellungen, ein mannigfacher Wechsel in den Kostümen, besonders den zierlich gearbeiteten Rüstungen und dem übrigen Waffengeräth, ein grofser Adel in den Motiven der Gewandung (die an jene langen, klaren, weichgeschwungenen Linien der Apostel Peter Vischer's erinnern, wenn sie auch freier und reicher durchgebildet sind,) geben diesen Figuren eigenthümliche Vorzüge vor denen der Schaale. Doch ist nicht zu übersehen, dafs die letzteren, was die Grundzüge der Zeich-

nicht demselben Erfinder angehörig, zu betrachten sind.

An jenen schöneren Figuren im Deckel aber — wenigstens an denen, welche die Ahnherrn des deutschen Volkes vorstellen — erkennt man es, dafs sie nicht ursprünglich für die Stelle, an der sie sich befinden, componirt sind, indem sie den Raum nicht bequem füllen, mit den Köpfen zu nahe zusammenstofsen, auch mit ihren Geräthen einander auf mannigfach unpassende Weise berühren. Sie können, in Folge alles dessen, nur nach vorhandenen Vorbildern gearbeitet sein.

Diese letztere Annahme erhält ihre vollständigste 272.
Bestätigung durch eine Reihe von zwölf kleinen, in Blei gegossenen Reliefs von viereckiger Form, in denen dieselben Figuren der deutschen Ahnherren dargestellt sind. Diese nun sind (mit Ausnahme einer Figur) den eben besprochenen durchaus ähnlich; aber sie sind noch feiner behandelt, die Linienführung in den Gewändern hat überall eine noch gröfsere Klarheit, die Köpfe sind in einer noch freieren Individualität gehalten, so dafs diese — oder vielmehr ihnen wesentlich entsprechende Arbeiten — als die Vorbilder zu jenen betrachtet werden müssen. Denn merkwürdiger Weise wiederholen sich hier nur eilf von den vorgenannten Figuren, während die zwölfte von jenen (die als „*Sueuus*" bezeichnete, die aber mit den übrigen Figuren des Gefäfses in gleicher Weise durchgebildet ist) fehlt und an ihrer Stelle eine andre, nicht minder vollendete, erscheint. Im Allgemeinen ist über den Styl dieser kleinen Arbeiten schliefslich zu bemerken, dafs in ihnen nicht besondere Typen der italienischen Darstellungsweise vorherrschen, dafs der Einflufs der letzteren nur in der freieren und leichteren Behandlung zu suchen sein dürfte und dafs die Motive der Darstellung, wie bemerkt, noch eine

Prachtgefäfs anbetrifft, zugleich überein, dafs in den ar-

chitektonischen Partieen desselben ebenfalls die Formen der nordischen Kunst, ohne Beimischung der italienischen, beibehalten sind.)

Indem die Inschrift jenes Prachtgefäfses auch für diese Arbeiten eine, wenigstens ungefähre Zeit- und Ortbestimmung darzubieten scheint, ist hier zugleich die günstigste Gelegenheit, um noch eine Reihe andrer kleiner Reliefarbeiten verwandten Styles, die in Bleiabgüssen vorhanden sind, einzuschalten. Denselben grofsen, klaren und weichen Linien der Gewandung (in denen wenigstens nur selten unmittelbare Motive der italienischen Kunst hervortreten) reihen sich hier zum Theil sehr zierlich gebildete landschaftliche Hintergründe an, die freilich wesentlich aus dem Bereiche der Plastik hinausgehen, dabei aber mehrfach einen eigenthümlichen Reiz entfalten und ebenfalls als charakteristisch für eine besondre deutsche Schule zu bezeichnen sein dürften.

273. Dahin gehört zunächst eine grofse Anzahl viereckiger Platten, auf denen stehende weibliche Figuren von allegorischer Bedeutung, mehr oder minder in sehr wür-
274. digen und edlen Formen, dargestellt sind — Nicht ganz so bedeutend, obgleich im Einzelnen viel Gutes enthaltend, ist eine grofse Reihenfolge von runden Medaillons, mit sitzenden weiblichen Gestalten, die ebenfalls eine
275. allegorische Bedeutung haben. — Zwei längliche Reliefs enthalten die Figuren des Mars und der Venus, als Personificationen der Gestirne, von Wölfen und von Tauben durch die Lüfte gezogen; unterwärts zierliche Landschaften. Auch diese nicht ohne eigenthümliche Treff-
276. lichkeit. — Mehrere länglich schmale Reliefs stellen biblische Scenen dar, ebenfalls in reichen Landschaften, und mit sehr grofser Sauberkeit durchgebildet. — Mit
277. höchster Feinheit und Lebendigkeit sind sieben Plättchen durchgearbeitet, auf denen verschiedene wüste Scenen aus dem Leben und Treiben eines halbnackten

Trunkenboldes (etwa des Bacchus?) dargestellt sind. U. a. m. — Besonders beachtenswerth sind ferner vier Medaillons von bedeutender Gröfse, in denen das landschaftliche Element mit grofser Bedeutsamkeit hervortritt: nahe und ferne Baum-Partieen, wundersam gestaltete Felsen, Baulichkeiten der mannigfaltigsten Art u. dergl. m., Alles im zierlichsten Relief angedeutet. Drei von diesen Medaillons entsprechen einander in der 278.
Dimension und in der Verzierung des Randes; als historische Darstellungen enthalten sie, im Vorgrunde, die Geschichte des Argus, den Pan mit der Syrinx und einen Fischer. (Ein Paar alte Bleiabgüsse eben dieser Darstellungen begegneten dem Verfasser kürzlich im Kunsthandel, mit der bestimmten Notiz, dafs sie aus Regensburg herstammten und durch eine alte Tradition als Werke des Albrecht Altdorfer, des Schülers von Dürer, der zu Regensburg im J. 1538 gestorben war, bezeichnet seien. Wenn diese Angabe, in Betracht des späteren Styles der Reliefs, auch nicht geradezu als gültig aufzunehmen sein dürfte, so verdient sie doch wohl einige Beachtung, indem die Landschaften jener Reliefs in der That manche Verwandtschaft mit den schönen landschaftlichen Gründen in Altdorfer's Gemälden haben und somit wenigstens auf eine Nachwirkung seiner künstlerischen Leistungen hindeuten könnten.) — Das vierte der in Rede stehenden Medaillons 279.
stellt, in sehr anmuthiger Composition, drei Frauen dar, die durch eine reiche Landschaft hinwandeln; über ihnen schwebt ein Engel, zu dem die eine der Frauen emporschaut. Die Durchbildung der Gewandung ist in dieser Arbeit als vorzüglich meisterhaft hervorzuheben. Den unteren Theil des Medaillons nimmt ein beträchtlich grofser Abschnitt ein, in dem sich eine Cartouche, hier indefs noch ohne Schrift, befindet. — Zu den in- 280.
teressantesten der hieher gehörigen halb landschaftlichen Relief-Arbeiten gehört ferner der Bleiabguſs der inneren

Seite einer flachen Schaale, welche in dem mittleren Rund die Darstellung des Todes des Adonis, auf dem breiten Rande verschiedene Jagdscenen, namentlich eine Eberjagd und eine Jagd auf Wasservögel, enthält. Die Landschaften sind hier ungemein fein und sauber durchgeführt, die Figuren voll kräftigen Lebens. — Endlich
281. ist, als eine Arbeit von wesentlich übereinstimmendem Style, auch noch ein in Speckstein geschnitztes Medaillon anzuführen, auf dem man drei Männer erblickt, die durch eine Landschaft hinwandern, — vielleicht der Gang nach Emaus.

Nur einige wenige Bleiabgüsse, die der Behandlung nach ebenfalls der Zeit um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts angehören, weichen von dem Styl der ebenbesprochenen Reliefs ab und zeigen wiederum mehr jene directe Nachahmung italienischer Formen. Das in-
282. teressanteste unter diesen ist ein Blei-Medaillon von bedeutender Dimension, welches eine figurenreiche, in verschiedene Gründe vertheilte Composition enthält. Die Gestalten sind meist alle nackt. Im Mittelgrunde sieht man ein Festmahl, im Vorgrunde verschiedene Paare und andre Figuren, die sich hier und dort gelagert haben; in der Luft einen Kranz umherschwärmender Amorinen. Die Zeichnung der Figuren erinnert mehrfach an den preziösen Styl des Franz Floris, doch sind die Körper mit grosser Zartheit durchgebildet. Der Baumschlag in den landschaftlichen Beiwerken hat jene conventionelle Manier, die in den älteren niederländischen Landschaftsgemälden (eines Vinckeboons u. Andrer) gewöhn-
283. lich ist. — Einige andre Reliefs nähern sich mehr dem Style eines H. Goltzius; noch andre — ohne hervorstechende Bedeutsamkeit — gehören späteren Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts an. —

Neben den im Obigen genannten Werken des Jamnitzer und des J. Silber sind hier noch einige Tafel-
284. Aufsätze anzuführen. Als Modell eines solchen dürfte

zunächst eine in Holz geschnitzte Arbeit zu nennen sein, welche aus einer flachen Schaale, die von einem barock ornamentirten schlanken Fufse getragen wird, besteht. Das Innere der Schaale ist durch ein Relief, den h. Hieronymus in einer Landschaft vorstellend, ausgefüllt; dies ist ohne künstlerischen Werth, dagegen die Ornamente des Fufses, wenn auch nicht sehr fein, so doch in tüchtigem Style behandelt. Unter dem Fufse findet sich die Jahrzahl 1612 und darunter das aus den Buchstaben PO zusammengesetzte Monogramm, welches auf Peter Opel, der im J. 1586 zu Regensburg lebte, zu deuten sein dürfte *).

285. Ein Tafel-Aufsatz von grofser Zierlichkeit, der wiederum aus Silber gearbeitet und zum Theil vergoldet ist, gehört ebenfalls in diese Zeit; auch in ihm zeigen sich jene eleganten Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst, aber nicht ohne Geschmack und für einen mehr dekorativen Zweck wohl passend, nachgeahmt. Es ist ein vergoldeter Hirsch, in eiligem Laufe begriffen, mit zierlich durchbrochenem silbernem Geschirre behängt, auf seinem Rücken die fast gänzlich nackte Gestalt einer Diana tragend, an der das Haar und das Gewand vergoldet ist. Unter dem Hirsche sind allerlei andre Gestalten (theils aus mattgetriebenem Silber, theils vergoldet oder mit Schmelzfarben verziert) angebracht: einige Hunde, im Verhältnifs zu der Gröfse des Hirsches gebildet, einige kleine Hunde und Hasen, grofse Insekten, u. dergl. Vorn, auf einem silbernen Rösslein, sprengt ein kleiner Jäger hin, der ins Horn stöfst; ein andrer Jäger folgt diesem zu Fufse. Alles dies ist sehr zierlich und geschmackvoll gearbeitet. Das Ganze ruht auf einem länglich viereckigen Untersatze von 10 Zoll Länge, 2 Zoll Höhe und Breite;

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 10. — Vergl. Brulliot (*Dict. d. m. mon. etc.*) I. no. 3014.

der Hirsch hat eine Höhe von 11 Zoll. In dem Untersatze befindet sich ein Räderwerk, so dafs das zierliche Gebilde sich aus eigner Kraft die Tafel entlang bewegen konnte. Eine Inschrift oder auch nur ein Silberstempel, welche über die Person oder den Ort des Verfertigers Auskunft geben könnten, fehlen. In späterer Zeit indefs ist an der Brust des Hirsches ein kleiner vergoldeter Schild hinzugefügt, auf welchem zwei kreuzweis gelegte Schlüssel und die Buchstaben S. M. befindlich sind. Dafs dieser Schild nicht zu der ursprünglichen Arbeit gehöre, ergiebt sich theils daraus, dafs er ohne Verbindung mit dem übrigen zierlichen Gehänge des Hirsches angefügt ist und sogar einen Theil desselben verdeckt, theils daraus, dafs die Arbeit des Schildes minder fein ist und seine Randverzierung entschieden dem Style der Kunst gegen den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts entspricht. Jene Schlüssel aber bilden das Wappen des Fürstenthums Minden und die Buchstaben sind ohne Zweifel als die Worte: „*Sigillum Mindense*" zu deuten. Es läfst sich demnach vermuthen, dafs das Werk von Seiten des genannten Fürstenthums dem Kurfürsten Friedrich III, der im J. 1688 zur Regierung gekommen war (dem nachmaligen Könige Friedrich I.) als Huldigungsgeschenk überreicht worden sei, bei welcher Gelegenheit jener Schild hinzugefügt sein dürfte; hiemit stimmt zugleich überein, dafs dasselbe im J. 1689 auf die Kunstkammer abgeliefert ist.

Noch ein Paar andre Aufsätze sind dem ebenge-
286. nannten anzureihen. Bei dem einen derselben bildet eine grofse Nautilus-Muschel den Hauptbestandtheil; der Fufs wird durch eine Sirene von vergoldetem Silber gebildet; oberwärts ist, ebenfalls von vergoldetem Silber, die Figur des Neptun auf einem Seepferde enthalten; die Fassungen sind, aufser mit Steinen und emaillirten Verzierungen, mit den Figuren von allerlei phan-

tastischen Seethieren geschmückt. Das Ganze ist in einem glücklich dekorativen Style gehalten. — Der andre Aufsatz ist ein grofses Trinkhorn, welches reich mit 287.
durchbrochenen vergoldeten Beschlägen versehen ist und durch einen vergoldeten Triton getragen wird. Das Horn hat die Gestalt eines Fisches; der Kopf desselben bildet den Deckel, und in dem geöffneten Rachen steckt, aus Silber gearbeitet, die Figur des Propheten Jonas. Die Arbeit ist übrigens von ziemlich handwerksmäfsiger Ausführung, dürfte auch bereits gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallen. Von den Silberstempeln, die sich darauf vorfinden, ist der eine unverständlich, der andre mit den Buchstaben CS versehen.

## 3. Kunstschränke

### und ähnliche Gegenstände.

Eine besondre Art von Prachtgeräthen, die um den Schlufs des sechszehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts in eigenthümlicher Vollendung gearbeitet wurde, besteht in den sogenannten „Kunstschränken." Ihr Name enthält die Bezeichnung ihrer Beschaffenheit: es sind kleine Schränke oder Mobilien ähnlicher Art, die theils durch künstliche Einrichtung, theils durch künstlerische Ausschmückung ein mehr oder minder reichhaltiges Interesse gewähren. Die Hauptarbeit gehört dabei insgemein dem Schreiner und dem Goldschmied an; doch sieht man zu ihrer Ausstattung nicht selten auch andre Künstler: Maler, Steinschneider, Bildschnitzer, Kupferstecher u. s. w. in Anspruch genommen. Zuweilen sind die verschiedenartigen kleinen Räume, in welche diese Kunstschränke zerfallen und deren Oeffnung für den Uneingeweihten oft ein sehr schwieriges Problem ist, wiederum mit den mannig-

fachsten Gegenständen der Kunst und Kunst-Technik angefüllt, so dafs in der That einzelne dieser Werke eine ganze Uebersicht der künstlerischen Verhältnisse ihrer Zeit darbieten. Sie gehören wesentlich der deutschen Kunst an; die wichtigsten von ihnen weisen nach Augsburg, wo in der angegebenen Periode (wie auch noch später) ein aufserordentlich lebhafter Kunstbetrieb statt fand *). Die Kunstkammer besitzt mehrere sehr merkwürdige Gegenstände dieser Art.

288. Unter letzteren sind zunächst zwei Arbeiten kleinerer Dimension anzuführen. Die eine von diesen hat die Form eines länglich viereckigen Kastens, mit einem kleineren, etwas zurücktretenden Aufsatz ähnlicher Art. Die Hauptdimensionen betragen, in den Punkten ihrer gröfsten Ausdehnung, 1 Fufs 3½ Zoll in der Länge, 11 Z. in der Breite und ein wenig über 1 F. in der Höhe. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, auf welches, in einer mäfsigen, nicht überladenden Weise, wohlgearbeitete vergoldete Silberzierrathen aufgelegt sind. Das Ganze der Dekoration hat den Charakter einer, zwar etwas barocken, jedoch in tüchtigem Style durchgeführten Architektur, deren Haupttheile in reichgebildeten Pilastern und Karyatiden bestehen. Zwischen den letzteren sind, an dem unteren wie an dem oberen Theile des Schränkchens, einzelne Felder angeordnet, je zwei an den Langseiten und je eins auf den schmalen Seiten (im Ganzen also 12 Felder); auf grofsen Ovalen von Lapislazuli sind hier, als die Hauptzierden der Arbeit, Reliefligurren aus vergoldetem Silber aufgelegt. Diese stellen, in einzelnen, zumeist weiblichen Figuren, die verschiedenen Künste und Kunstfertigkeiten dar; sie sind sehr trefflich und geistreich behandelt; der Styl, in dem sie gearbei-

*) Ueber die Augsburger Kunstschränke s. P. von Stetten: Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 113

tet sind, hat jenes dekorative Element, welches aus einer bewufsten Aufnahme der Darstellungsweise italienischer Kunst entstanden ist, und dürfte vornehmlich den Leistungen eines Wenzel Jamnitzer parallel zu stellen sein. Auf den vier Ecken des vorspringenden unteren Theiles sind kleine vergoldete Statuetten, Krieger darstellend, angebracht; diese erreichen indefs in ihrer Ausführung nicht die Vorzüge der ebengenannten Reliefs. Das Ganze gewährt einen sehr ansprechenden, wahrhaft künstlerischen Eindruck, der durch die schöne Farben-Zusammenstellung des schwarzen Ebenholzes, des blauen Lapislazuli und der vergoldeten Silberarbeiten noch um ein Wesentliches erhöht wird. — Die Vorderseite des unteren Theiles besteht aus zwei Flügelthüren. Nach Eröffnung der letzteren sieht man ihre inneren Seiten mit ornamentistischen Darstellungen geschmückt, die in Silber gravirt und in einem zwar wiederum barocken, aber nichts desto weniger sehr trefflich durchgeführten Style gearbeitet sind. In Rücksicht auf die angegebenen Eigenthümlichkeiten und im Vergleich mit andren, datirten Werken gehört das in Rede stehende ohne Zweifel noch der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an.

289. Mehrfache Aehnlichkeit mit diesem hat die zweite Arbeit, ein Kasten von 1 Fufs 1 Zoll in der Länge, 7½ Zoll in der Breite, 10½ Z. in der Höhe, der aber der Hauptsache nach nicht als eine Schreiner-, sondern wesentlich als eine Goldschmieds-Arbeit bezeichnet werden mufs. Er ruht auf silbernen, vergoldeten Greifen und wird durch brillante starke Fassungen von vergoldetem Silberblech zusammengehalten. Die Hauptflächen des Kastens sind mannigfach getheilt; an den Ecken sind Nischen mit Karyatiden angebracht. Die Hauptfelder der einzelnen Flächen bestehen wiederum aus Lapislazuli, darauf vergoldete Reliefiguren aufgelegt sind; die kleinen Felder aus Perlmutter mit Rosetten von edlen

Steinen. Die Gliederungen der Fassung sind, wenn auch in einer sehr reichen, so doch zumeist in einer durchaus rein architektonischen Weise ornamentirt; so bildet sich z. B. oberwärts ein zierlicher, vortrefflich ausgeführter dorischer Fries. Hiedurch gewinnt der Eindruck des Ganzen, bei aller Pracht, doch eine eigenthümliche Klarheit. Dies, sowie der Styl in den figürlichen Darstellungen, welche denen des vorgenannten Werkes ähnlich (jedoch nicht ebenso edel durchgebildet) sind, deutet ebenfalls noch auf die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts.

290. Hienächst ist ein Kasten oder ein Schränkchen zu nennen, das in den Haupttheilen aus schwarzem Holze besteht und in einer einfachen, aber tüchtigen Architektur barocken Styles ausgeführt ist. In den Aufsenflächen des Werkes ist eine Menge von dunkelgrünlichen Glasstücken eingerahmt, und auf diese sind Scenen des neuen Testaments, zum Theil sehr figurenreiche Compositionen kleinen Maafsstabes, mit Oelfarben gemalt. Ohne eine bedeutsame Eigenthümlichkeit, aber auch ohne manieristische Uebertreibung, tragen diese kleinen Gemälde das Gepräge des nüchternen Standes der deutschen Malerei um die Zeit des J. 1600.

291. Einen grofsen Reichthum bildnerischer Zierden bietet ein gröfserer Schrank von der Form eines länglich viereckigen Kastens, mit flachem, dach-artigem Deckel, dar. Die Hauptdimensionen betragen hier 2 Fufs 8½ Zoll in der Länge, 1 Fufs 7 Zoll in der Breite und 2 Fufs 3½ Zoll in der Höhe (letzteres mit Einschlufs der Gruppe, die das Ganze krönt). Doch besteht das Material einfach in der Hauptmasse nur aus Ebenholz, die reichlich aufgesetzten Zierden nur aus Silber, daran nur in geringen Theilen Vergoldung angewandt ist. Das Ganze ist in den bunten Formen einer zierlich barocken Architektur ausgeführt. An den Seitenflächen des Schrankes sind Säulchen, und Nischen zwischen ihnen, angeordnet; in den letzteren stehen weibliche Gestalten von

allegorischer Bedeutung, in Silber getriebene Reliefiguren, die etwas von dem schwarzen Grunde abstehend angebracht sind. Den Styl dieser Figuren dürfte man mit den Compositionen eines Goltzius vergleichen, aber sie sind zugleich nicht ohne eigenthümlichen Adel und in trefflich plastischer Behandlung ausgeführt. — Die Vorderseite des Schrankes besteht übrigens aus zwei Flügelthüren. Oeffnet man diese, so sind ihre inneren Seiten und ebenso auch die vorderen Flächen der Kästchen, welche das Innere des Schrankes ausfüllen, durch eine ähnlich reiche Architektur und wiederum mit den mannigfachsten Silberzierden decorirt. Auch hier sind verschiedene, in Silber getriebene Reliefs angebracht; in den drei gröfseren Nischen: Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan, — Mars und Venus, vom Vulkan überrascht, — Perseus, im Begriff die schlafende Medusa zu enthaupten; in zwei kleineren Nischen: Amor und ein Genius mit dem Füllhorn. Aufser diesen dienen noch verschiedene kleine Silbermedaillons mit Relief-Darstellungen zur Verzierung des Inneren. Der Styl Goltzius'scher Compositionen tritt hier, da in Gemäfsheit der Darstellungen das Nackte vorherrscht, mehr hervor als wie im Aeufseren; nichtsdestoweniger ist auch hier immer ein lebendiges Gefühl in den Darstellungen vorwaltend und die Ausführung sehr fein und geschmackvoll. — Endlich ist auch an dem Deckel des Schrankes, aufser einer Menge ornamentistischer Dinge, eine bedeutende Reihe von in Silber getriebenen Reliefs angebracht, die hier jedoch, wo kein Bezug zu den Details einer architektonischen Dekoration obwaltet, selbständig, — d. h. mit dem silbernen Grunde, durchgebildet sind. (Auf letzterem sind zugleich die landschaftlichen Umgebungen dargestellt, was in gewisser Beziehung zu Vergleichungen mit den oben, n. 273—280, besprochenen Bleiabgüssen Veranlassung giebt.) An den dachförmigen Walmen des Deckels sind, an

den schmaleren Seiten, zwei Reliefs mit der Darstellung des Jupiter und des Neptun, an den Langseiten vier Reliefs mit den vier Jahreszeiten befindlich; am Fries eine Reihe kleinerer Medaillons; auf der oberen Fläche der Platte, die das Ganze beschliefst, zu beiden Seiten zwei Reliefs mit Jagdscenen, einer Hirschjagd und einer Bärenjagd. Ohne, ebenso wie die übrigen Arbeiten, die Zeit ihrer Entstehung zu verläugnen, so sind diese sämmtlichen Reliefs doch durchweg in zartester, eigenthümlich edler Behandlung, und namentlich die beiden letzteren in frischer, lebenvoller Schönheit ausgeführt. Zwischen diesen beiden erhebt sich, in der Mitte jener Platte und als Krönung des Ganzen, eine aus Silber gearbeitete Gruppe gröfseren Maafsstabes; eine sitzende weibliche Figur, die in der Linken eine Schlange hält und sich mit der Rechten auf ein Buch stützt; neben ihr ein Genius. Hier tritt indefs der künstlerische Styl der Zeit in einer weniger angenehmen, bereits etwas manierirten Weise hervor. Der Styl des ganzen Werkes, namentlich aber die Vergleichung mit dem folgenden, dem es in mehr als einer Beziehung nahe verwandt erscheint (vielleicht hat es denselben Ursprung), deutet auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts.

292. Dies ist der sogenannte **Pommersche Kunstschrank**, der reichhaltigste von denen, welche die Kunstkammer besitzt, — ohne Zweifel das merkwürdigste Werk dieser Art, welches der gesammte deutsche Kunstbetrieb hervorgebracht hat. In mehreren Theilen emporgebaut, hat derselbe eine Höhe von 4 Fufs 10 Zoll, bei einer Breite von 3 Fufs 4 Zoll und einer Tiefe von 2 Fufs 10 Zoll. Alle Räume des Schrankes sind mit den mannigfachsten Gegenständen ausgefüllt; zu ihrer Anfertigung, so wie zum Schmucke des Werkes selbst sind alle Gattungen der Kunst und der Kunst-Technik in Anspruch genommen worden. Der Schrank

ruht auf einem, ebenfalls nicht ohne Pracht gearbei- (292)
teten Tische, der indefs ein etwas späteres Gepräge trägt; ursprünglich hatte der Schrank einen anderen Untersatz von eigenthümlich kunstreicher Einrichtung, dessen Hauptform aber ebenso die eines Tisches war. Die erhaltene handschriftliche Beschreibung und Erklärung des Kunstschrankes, von dem Dirigenten der ganzen Arbeit angefertigt, benennt denselben als „Schreibtisch" und unterscheidet den eigentlichen Schrank und den Untersatz als „oberen" und „unteren Schreibtisch." In der That ist dies derjenige Name, mit welchem im siebenzehnten Jahrhundert Arbeiten wie diese bezeichnet wurden.

Das in Rede stehende Werk wurde im Auftrage des Herzogs von Pommern Philipp II. (gest. 1618), eines eifrigen Freundes der Wissenschaft und Kunst, zu Augsburg angefertigt und im J. 1616 vollendet. Der Erfinder des Ganzen, der eigentliche Dirigent der Arbeit, war Philipp Hainhofer (geb. 1578, gest. 1647), ein Patrizier von Augsburg, ein in politischen Beziehungen (als Geschäftsträger und Correspondent verschiedener deutscher Fürsten) sehr wichtiger Mann, der zugleich auf der Höhe der wissenschaftlichen und der Kunstbildung seiner Zeit stand, dessen Kunstsammlungen von ausgezeichneter Bedeutung waren und der sich nicht minder auch als praktischer Künstler Geltung zu verschaffen wufste. Im Jahre 1617 überbrachte Hainhofer den „Schreibtisch" und ein zweites verloren gegangenes Werk (von dem weiter unten die Rede sein wird) dem Herzoge von Pommern in eigner Person. Das ausführliche Tagebuch, welches er auf dieser Reise führte und welches von dem Leben und dem Geiste seiner Zeit höchst interessante Kunde giebt, ist, neben vielen andren schriftlichen Werken seiner Hand, erhalten und kürzlich, als zweites Heft des zweiten Jahrganges der „Baltischen Studien" (auch selbständig als: „Philipp

(292) Hainhofers Reise-Tagebuch" etc., Stettin, 1834) im Druck erschienen, wobei zugleich durch den Herausgeber, Hrn. Baron v. Medem, wichtige Notizen über Hainhofer's Lebensverhältnisse und durch den Direktor der Kunstkammer, Hrn. v. Ledebur, Notizen über den Kunstschrank sammt einer kleinen Abbildung desselben beigefügt sind. Beides kömmt hier unseren Absichten fördersam entgegen. Ueber den Geist der Hainhofer'schen Kunst — wie dieselbe eben besonders in dem Pommerschen Kunstschranke dem Beschauer entgegentritt — spricht sich das Vorwort der genannten Druckschrift folgender Maafsen aus: „Hainhofer, obgleich selbst ausübender Künstler, Maler und Architekt, wirkte unstreitig durch die Verbindung, worin er mit Künstlern und Gewerbtreibenden stand, Gröfseres als der eigenen Arbeit gelungen sein möchte. Unterstützt durch geschickte Handhabung der äufseren Technik mufste seine Kennerschaft und schöpferische Phantasie gerade hierdurch um so erfolgreicher und fruchtbarer für die Kunst werden. Und solchen Einflufs übte Hainhofer auf diesem Gebiet, dafs sich behaupten läfst: er habe die Kunst- und Geschmacks-Richtung seiner Zeit, was in Bezug auf die Werke der Kunst ohne Zweifel ist, repräsentirt. Allegorische Darstellungen sind es vorzüglich, in denen er sich gefällt, und die er zu Gegenständen der Kunst ausersieht; hierin einer durchgehenden Richtung seiner Zeit sich anschliefsend und, was sogar in den Werken der eigenthümlichsten Geister sich findet, gewifs absichtslos sich ihr fügend. Vielleicht hängt hiermit zusammen die in seinen berühmtesten Werken vorwaltende Idee: alle Zweige der Kunst und des Wissens, und letzteres nicht nur in seiner freieren Form, sondern hauptsächlich in Bezug auf das practische Leben, zu einem Ganzen zu verbinden, welche Aufgabe durch jene merkwürdigen Kunstschöpfungen, denen er den bescheidenen Namen „Schreibtische" gab, als gelöst gelten darf. Eine Tech-

nik im Gewerbe-Betriebe, die der künstlerischen Vol- (292)
lendung nicht ohne Glück nachstrebte, dabei eine grofse Mannigfaltigkeit in demselben Betriebe mochten hierzu mitgewirkt und zu solchen eigenthümlichen Compositionen geführt haben. Als höchst charakteristisch dürfen sie mit Recht gelten, und wenn uns auch der, dem Künstler befreundete Zusammenhang ihres Innern nicht so anspricht, vielleicht befremdet, ja die vom Künstler selbst gegebene Erläuterung wohl am wenigsten geeignet ist, die durchgeführte sinnreiche Idee klar erkennen zu lassen, so können wir doch der Ausführung im Einzelnen unsere Bewunderung nicht versagen. Voll gereifte Früchte einer schönen Blüthe der Kunst, die vor den Schrecken des dreifsigjährigen Krieges dahinschwand, bilden sie einen merkwürdigen Abschnitt in deutscher Kunstgeschichte, dessen Eigenthümlichkeit gerade in der Verschmelzung technischer Betriebe und wahrer Kunstproducte liegen dürfte."

Die im Obigen genannte Beschreibung, welche Hainhofer selbst (als einen Octavband in schwarzem Sammt und mit goldnem Schnitte) dem Schranke beigegeben und die zugleich als Inventarium und als Unterweisung in der Behandlung des Schrankes dient, macht, aufser seinem eigenen Antheil an der Leitung des Werkes, besonders den berühmten Kunsttischler Ulrich Baumgartner (oder Baumgartner) namhaft, welcher „beyde tisch fürnemlich in Augspurg gemacht" (d. h., welcher die Hauptarbeit des Ganzen ausgeführt und das Technische geleitet hat). Auch findet sich, in Uebereinstimmung mit dieser Angabe, im Innern des Schrankes ein kleines Holzgeräth, welches nur dazu bestimmt scheint, den Namen des Hauptmeisters und seinen Wahlspruch auf die Nachwelt zu bringen; es führt nemlich die Inschrift: „Ulrich Baumgart-„ner, Kistler. Aº. 1615. Ehe veracht als gemacht." Sodann enthält die Beschreibung noch ein Verzeichnifs

(292) der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Ausführung des Werkes Theil genommen; ein zweites Verzeichnifs, ebendaselbst, bezieht sich auf ein weiter unten (292, p.) zu besprechendes Gemälde im Schrank, welches die Portraits dieser Künstler nebst anderen Personen darstellt (und welches nicht minder mit der Namensbezeichnung sämmtlicher Figuren versehen ist). Das erste Verzeichnifs der Künstler lautet wörtlich also:

„Achilles Langenbucher, landschafft und muggenkünstler [an den anderen Stellen auch: „muggeiner" und „muggermann" genannt *)].

„Godtfried Münder,
„David Altensteter,
„Philip Jacob Pehner,
} Alle gold: und silberschmid.

*) Eine genügende Erklärung der obigen Bezeichnungen müssen wir dem Leser schuldig bleiben. Biester, in der neuen Berlinischen Monatsschrift, November 1811, S. 320, giebt, nach verschiedenen Idiotiken, eine Erklärung, welche aus „Muggenkünstler" etwa einen Steinschleifer, Fournirer o. dergl. macht, die aber nicht recht mit dem zu stimmen scheint, was P. von Stetten (a. a. O., S. 190) über Achilles Langenbucher berichtet. „Er hatte (so sagt v. Stetten) die Goldschmieds-Profession erlernet und war geschickt im Pousieren: allein seine Hauptarbeiten waren selbst spielende Instrumente, von welchen man Madrigale und dergleichen Compositionen hörte. Er machte sogar ein grofses Instrument in eine Kirche, welches eine ganze Vesper von 2000 Takten von sich selbst schlug, auch hatte man von ihm allerlei Tanzwerke, Schäfereien und dergleichen Erfindungen." — Auf dem weiter unten anzuführenden Portraitbilde der Künstler hält Langenbucher einen flachen, länglich viereckigen Kasten, dessen obere Fläche mit einem landschaftlichen Gemälde geschmückt ist, in den Händen. Ob aber dies Bild auf seine künstlerische Thätigkeit zu deuten sein dürfte (da er oben „landschafft-künstler" (?) genannt wird), oder ob der Kasten vielleicht das in dem Untersatze des Schrankes vorhanden gewesene und mit Malereien geschmückte Klavier ist (vergl. unten) und der Künstler somit auch hier sich als Instrumentenmacher producirt, müssen wir ebenfalls dahin gestellt sein lassen.

„Niclausz Kolb,
„Matheusz Walbaum,
„Michael Gasz,
} Alle gold: und silberschmid. (292)

„Matheusz Kager,
„Anthoni Mozart,
} mahler.

„Caspar (an den andern Stellen Friderich) Goschman,
„Andreas Stahl,
} Uhrmacher.

„Marx Genser, orgelmacher.
„Georg Zorn, Zirkelmacher.
„Johannes Schwegler, thierlenmacher possierer.
„Ulrich Paumgartner, küstler.
„Daniel Grueszbekh, stainschneider.
„Daniel Miller, Drechsel.
„Caspar Mendeter, bildhawer.

„Hans Jacob Kuenlin,
„Jois Miller,
} Schlosser.

„Matheusz Gabler, wündenmacher.
„Gabriel Meelfuerer, buchbünder.
„Paul Gettich, kupferstecher.
„Jonas Heckhinger, fuetralmacher (im zweiten Verzeichnifs „fuetermacher.")

„Und wer" (setzt Hainhofer bei der Beschreibung jenes Portraitbildes ergötzlicher Weise hinzu) „wer „diser künstler leben und *humores* alle beschreiben „wolt, der wurde wol ain halbe *Cronic* zusammen, und „vil Eylenspiegelbossen mit underbringen, wie den son„derlich die 5 vorderste künstler auf dem bretlin (auf „dem Bilde) nemlich der Achilles Langenbucher, Jois Mil„ler, Godfrid Münder, Daniel Grufsbekh und Philip Jacob „Pehner zwar grose künstler, aber nasse bruder sein."

Wenden wir uns nunmehr zu einer näheren Beschreibung des Schrankes. Die Dimensionen desselben sind bereits im Obigen gegeben. Seiner Hauptform nach besteht er aus mehreren Abtheilungen: einem grofsen länglich viereckigen Untersatz; einem kleineren, zurück-

(292) tretenden Mittelstücke von ähnlicher Form; und einem Aufsatze, der, aus mehreren grofsen geschweiften Gliedern bestehend, sich pyramidal verjüngt und durch ein plastisches Bildwerk bekrönt wird. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, welches jedoch an einzelnen Stellen mit einem Holz von brauner Farbe wechselt. Dazwischen ist eine grofse Menge edler Steine von verschiedener Farbe: Carneole, Achate, Jaspis, Lapislazuli u. s. w., zum Theil mit kleinen figürlichen Darstellungen bemalt, eingelassen. Aufser verschiedenen gröfseren Darstellungen, welche die Hauptttheile der Aufsenflächen einnehmen, sind sodann in Silber getriebene Zierrathen in gröfstem Reichthum aufgelegt. So gewährt das gesammte Aeufsere den Eindruck einer bedeutenden Pracht. Die architektonischen Gliederungen desselben lassen eine tüchtige Behandlung des barocken Styles erkennen; den silbernen Ornamenten fehlt es hier indefs in Etwas an dem wünschenswerthen freieren Schwunge.

a. Die Fufsglieder des Untersatzes werden — wenigstens scheinbar — auf ihren Ecken, von vier kräftigen silbernen, zum Theil vergoldeten Greifen (dem Pommerschen Wappen) getragen. Ein jeder von den Greifen hält mit beiden Klauen vor sich einen Schild: auf den Schilden ist zweimal wiederum das Pommersche Wappen, zweimal das Holsteinische (die Gemahlin Philipps war eine geborne Herzogin von Holstein-Sunder-
b. burg) dargestellt. — Die Seitenflächen des Untersatzes sind mit korinthischen Säulen geschmückt, und gröfsere bildliche Darstellungen zwischen diesen angebracht, je zwei an den Langseiten, je eine an der schmalen Seite; es sind in Silber getriebene weibliche Relief-Figuren, Personificationen der freien Künste (mit Ausnahme der Musik), — in einem tüchtigen, plastischen Style ausgeführt, wiederum der Weise des Goltzius verwandt,
c. aber ohne manieristisches Element. — Die Darstellung der Musik wird in reicherer Weise repräsentirt durch

sechs musicirende weibliche Statuetten, die über den (292.)
vier Ecken des (vorspringenden) Untersatzes und auf den Vorsprüngen der schmalen Seiten des Mittelstückes angebracht sind, sowie durch vier Knäbchen mit Musik-Instrumenten (von denen gegenwärtig jedoch zwei fehlen) auf den Ecken des Mittelstückes. Diese Statuetten sind aus Silber gearbeitet, Haare und Gewänder zum Theil vergoldet: sie sind aber von mangelhafterem Style als die vorgenannten Reliefs, und haben nur eine mehr handwerksmäfsige Tüchtigkeit *). Mit aufserordentlicher Zartheit und Natürlichkeit ist dagegen eine Anzahl grofser silberner Insecten gearbeitet, die auf dem Vorsprunge des Untersatzes, zwischen den Statuetten, als heitre Zierde angebracht sind. — Die Flächen des Mit- d.
telstückes enthalten, als Hauptverzierung, silberne Schilde, auf denen gravirte und mit bunten Emaillfarben ausgefüllte Darstellungen angebracht sind, wiederum je zwei an den Langseiten, je eins an den schmalen Seiten. Es sind die Embleme der vier Elemente, des Tages und der Nacht, mit lateinischen Wahlsprüchen, umgeben von einem bunten Reichthume kleiner Arabesken, die im Einzelnen recht ansprechende phantastische Bildungen enthalten, in der Zusammensetzung jedoch ohne durchgreifenden Styl sind; in ihrer Behandlung sind sie etwa den späteren Nachahmungen der vatikanischen Logen gleichzustellen. Die Buchstaben D. A. F., die sich auf ihnen vorfinden, bezeichnen ohne Zweifel den Namen des Verfertigers und sind in Rücksicht auf das oben mitgetheilte Verzeichnifs als „*David Altensteter fecit*"

*) Es ist auffallend, dafs die in Silber gearbeiteten Statuetten dieser Zeit, wofür schon im Vorigen Beispiele gegeben waren und auch weiter unten noch andre folgen werden, so mannigfach hinter den erheblichen Vorzügen der silbernen Relief-Arbeiten zurückstehen.

(292) zu erklären*). Zu den Seiten eines jeden der beiden
e. Schilde, die sich an den schmaleren Seiten des Mittelstückes befinden, sind zwei runde Medaillons mit Email-Malerei, mythische Figuren darstellend, angebracht. Die Malerei ist einfarbig, grau in grau, mit Goldornamenten; eine treffliche, geistreiche Zeichnung im italienischen Style giebt ihnen eigenthümliche Vorzüge, namentlich zweien, die eine Venus mit dem Amor und einen reitenden Herkules darstellen. Die Arbeit dieser vier Medaillons trägt übrigens entschieden das Gepräge der Limoger Schule des sechszehnten Jahrhunderts; auch stehen sie aufserhalb des Ideenkreises, der durch das gesammte Werk hindurchgeht, so dafs sie, ausnahmsweise, nur zu einer anmuthigen Ausfüllung des Raumes die-
f. nen. — Die Krönung des Ganzen endlich bildet eine in Silber gearbeitete, in einzelnen Theilen vergoldete Darstellung des Parnasses, welche den Hauptgedanken des ganzen Werkes, die Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, zu versinnlichen dient. Als Verfertiger dieser Arbeit (somit ohne Zweifel auch der übrigen freistehenden silbernen Gestalten des Schrankes) mufs der Goldschmied Matth. Walbaum, welcher auf dem Portraitbilde dieselbe Silberarbeit in den Händen trägt, bezeichnet werden. Es ist der emporragende Felsgipfel des Berges, von dem der castalische Quell unter den Hufen des Pegasus, der sich emporzuschwingen im Begriff ist, herabströmt. Ein kleines Bassin nimmt das Wasser des Quells auf. Daran sitzt, auf der einen Seite, eine weibliche Gestalt („eine *Musa* oder *Nympha*," wie sie Hainhofer erklärt), die mit musikalischen Instrumenten und Notenbüchern umgeben ist; ihr gegenüber, in lebhafter Bewegung herannahend und mit ihr sprechend,

*) In derselben Weise werden die angeführten Buchstaben auch bei andern Email-Arbeiten durch P. von Stetten (a. a. O., S. 225) erklärt.

steht Minerva in kriegerischer Rüstung. Der Fufs des (292)
Felsens ist mit kleinen Gewächsen und allerhand zierlichen Insekten belebt. Auch die, in freier Rundung ausgeführten Figuren dieser Arbeit trifft indefs der Vorwurf, der bereits bei den andren Statuetten des Werkes ausgesprochen wurde; das manierirte Wesen, welches in den Zeichnungen und Gemälden jener Zeit so häufig gefunden wird, tritt hier sogar fast noch mehr hervor als bei jenen. Auch enthält die erläuternde Beschreibung ein merkwürdiges Beispiel, bis zu welchem äufserlichen Grade man sinnbildliche Beziehungen in den Kunstwerken jener Zeit zu suchen liebte: „Weil *Par-*
„*nassus* und *Pegasus* (so bemerkt Hainhofer) mit P.
„anfangen, mag mans auch deuten auf *Philippum Prin-*
„*cipem* oder *Philippum Pomeranum.*"

Noch reicher als wie diese Dekoration erscheint das Innere des Schrankes, welches, bis auf wenige unbedeutende Ausnahmen, noch die gesammten Schätze enthält, die die Beschreibung namhaft macht. Wir betrachten zunächst den Inhalt des Haupttheiles, des Untersatzes, und die in demselben angebrachten Dekorationen. Der Untersatz zerfällt wiederum in drei Theile, die im Aeufsern durch die Fufsglieder, durch den Raum der Säulen und der zwischen diesen befindlichen Reliefsiguren, endlich durch den über den Säulen hinlaufenden hohen Fries bezeichnet werden. — In den Fufs- g.
gliedern öffnet sich eine grofse Schieblade, welche mit einer bedeutenden Anzahl mathematischer Instrumente, Cirkeln, Quadranten, Maafsstäben, Uhren, Compassen u. s. w., u. s. w., angefüllt ist. Alle diese Gegenstände sind aufs Sorgfältigste gearbeitet und sehr wohl erhalten. Auch ein Paar Bücher mit sehr zierlichen und geschmackvollen Beschlägen des Einbandes sind hier zu bemerken. — Der mittlere Theil öffnet sich, auf den h.
beiden Langseiten, durch je zwei Flügelthüren. An den inneren Seiten dieser Thüren sind landschaftliche Oel-

(292) gemälde, auf Kupfer, angebracht, deren Styl und Behandlung im entschiedensten Einklange steht mit den Landschaftsbildern der gleichzeitigen Niederländer (eines Joh. Breughel, Vinckebooms u. A.). Doch haben auch diese Darstellungen, so bestimmt sie von der Naturanschauung ausgehen, wiederum einen symbolischen Bezug, indem sie die vier Elemente vergegenwärtigen. Das erste der Bilder, auf der Vorderseite des Schrankes, stellt das Wasser dar, eine ruhige, mit Schiffen belebte See, ein Gemälde, welches sich durch eigenthümliche Tiefe des Tons und energische Gesammtwirkung sehr vortheilhaft auszeichnet; — für das Fach der Seemalerei ein seltnes Beispiel in so früher Zeit. Das zweite Gemälde, in welchem die Erde vorgestellt wird, hat nicht diese Vorzüge; es ist eine Gebirgslandschaft, in den phantastischen Formen, wie sie zu jener Zeit beliebt waren, aber ohne eigentliche bedeutsame Haltung Die Staffage des Bildes besteht in verschiedenen Scenen des Bergbaues, die indefs ebenfalls noch auf eine naiv spielende Weise vorgeführt werden. — Das erste von den Bildern der Rückseite ist die Darstellung des Feuers, ein Seebild mit Sturm und Ungewittern, am Ufer eine brennende Stadt, im Vorgrunde ein Schiff, in welches der Blitz einschlägt. Es sind allerhand wunderbare Flammeneffekte, in derselben Art, wie der Höllen-Breughel dergleichen in seinen kleinen Gemälden liebt, und in einer wohl beachtenswerthen Weise ausgeführt; leider nur hat dies Bild mehrfach gelitten. Das andre Bild der Rückseite endlich repräsentirt, unter der Darstellung verschiedener Vogel-Jagden, das Element der Luft Es ist eine reiche, doch anspruchslos componirte Dorflandschaft mit näheren und ferneren Architekturen; im Vorgrund sieht man Jäger, die auf Enten schiefsen, in der Ferne eine Falkenjagd u. s. w. Hier ist die Behandlung vornehmlich dem Joh. Breughel nahe verwandt, wenn auch in den Laub-Partieen minder geist-

reich. Vermuthlich rühren diese vier Gemälde von (202)
dem, im obigen Verzeichnisse genannten Anton Mozart her, von dem ausdrücklich berichtet wird, dafs er in Breughels Manier gemalt habe *), und der auch in dem Portraitbilde der Künstler (p) ein Gemälde in der Hand hält, auf dem, wie es scheint, eine landschaftliche Scene dargestellt ist.

Zwischen den genannten Flügelbildern sind an der i.
Vorderseite des Schrankes mehrere Schiebladen (eine grofse unterhalb und zwei kleinere über dieser) hervorzuziehen. Die Vorderfläche dieser Schiebladen ist musivisch ausgeschmückt: ein Grund von Ebenholz, in welchem silberne gravirte Zierrathen und mannigfache edle Steine eingelegt sind. Auf die Steine sind kleine figürliche Darstellungen mit Oelfarbe gemalt, die indefs zum gröfseren Theil bereits verdorben sind. Minder bedeutend in Rücksicht auf ihre künstlerischen Verhältnisse, bildeten diese Malereien für die allegorisirende Richtung der Zeit, die sich in ihnen in reichster Ausbreitung zeigte, einen eigenthümlich charakteristischen Beleg. Es scheint somit passend, hier aus Hainhofers Beschreibung das Folgende über den Inhalt und die Bedeutung dieser Malereien, die einen geschlossenen Cyclus ausmachten, mitzutheilen: — „Auf dem grofsen „Schubladen sein 2 gruenlechte ablang runde *Jaspides*, „auf dem einen *typus diligentiae et sedulitatis* in der „Zeit fischen, anglen, Felder und Bergwerg bawen, und „mit Weidwerkh gerepresentirt. Auf dem andern ist „in der Zeit *typus felicitatis et opulentiae* mit aller„hand Zufuhr von Getraid, Früchten, Vihe, *elinotiis*, „*mercibus* und andern glücklichen Wohlstand fürgestellt. „Auf dem *Jaspite vergato* zwischen diesen zwei *typis* „ist *sors* mit gesprengetem Kleid, umb Verwunderung „des Glücks willen, mit verbundenen Augen, umb der

*) P. v Stetten a. a. O. S. 283.

(292) „*indiscretion* willen, da das Glück selten die *bene-me-*
„*ritos* belohnt, mit der Cron in der rechten Hand und
„Strick in der linken, umb der Ungleichheit der glück- und
„unglückseligen Zuständ willen, abbildet. — Auf den ab-
„langen *Jaspite cergato* zur rechten Hand der Schubladen
„steht *cognitio* mit offenem Buch und brünnender Fack-
„hel in den Händen, zum Anzeigen, dafs durch fleifsiges
„Lesen und Hören mufs die Erkandtnufs der Sachen
„khommen, und dafs wie die äufserliche Augen zum
„Sehen das Licht vonnöthen, also auch *cognitio spe-*
„*ciei intelligibilis* des *instrumenti extrinseorum sen-*
„*suum* vonnöthen hat. — Auf dem *Jaspite cergato* zur
„linken Hand ist figuriret *prudentia* mit dem Spiegel
„in der Hand, zum Zeichen der Erkhantnufs seiner selbs
„eignen Gebrechen, dieselbe vor andern *actionen* zu
„corrigiren und dan erst für hinaufs zu sehen, mit der
„Schlangen, Fisch und Pfeil in der andern Hand, zur
„Lehr, dafs man geschwünd und langsam aneinander
„*temperire* und nichts unbedächtlich vor der Zeit thon
„soll. — In der andern obern Schublade zur rechten
„Hand defs Tisch im runden *Jaspite* ist *typus negli-*
„*gentiae et socordiae* mit schlafenden Weibern und
„Männern, die in der Zeit Esel und Hund alles lassen
„verkehren, Kinder aufs der Wiegen werfen, Gläser umb-
„fallen, Fewer und Lichter Schaden thon, die Vögel
„den Saamen auffressen. Auf dem *Jaspite* der Schub-
„laden zur linkhen Hand sein allerlei dürftige Leut,
„welche in der Zeit nichts gespart und jetzt Hunger
k. „und Kummer leiden müssen." — Das Innere der
Schiebladen ist, in höchst compendiöser Weise, mit ei-
ner grofsen Anzahl silberner Geräthschaften zum Haus-
gebrauch angefüllt; man findet darin 6 herzförmige mit
den fürstlichen Wappen verzierte Schüsseln, 6 dergl-
chen Teller, ein Handbecken, gleichzeitig zum Barbi-
ren zu gebrauchen, Glutkessel, Schmelzpfannen, Rauch-
fafs, Zangen, Eierbecher, Lichtputzen, Compotschüsseln,

Essig- und Oelkrüge, Leuchter, Handlaternen u. s. w.; (292)
ferner verschiedene Gegenstände der Toilette, ein zierlich gesticktes Kammtuch, verschiedene Kämme, Spiegel, Scheermesser, Bürsten, Bartpinsel, u. s. w. Alle diese Gegenstände sind aufs Solideste gearbeitet; in den Verzierungen, welche an ihnen angebracht sind, zeigt sich ein sehr erfreulicher, reiner Geschmack.

An der Rückseite des Untersatzes, zwischen den l.
Flügelthüren, zeigt sich eine Reihe von Schnitzwerken, Reliefs von Buchsbaumholz auf schwarzem Grunde, welche die Thaten des Herkules darstellen. Doch sind diese Arbeiten wiederum ohne eine sonderlich künstlerische Bedeutung. Die Reliefs verdecken das Pfeifen- und Räderwerk einer Orgel, die „ein Tambalum, „dann Allein nach dir Herr Jesu Christ, und eine „Phantasia spielet, hüpsch colloriert und tremuliert." Das Orgelwerk ist noch gegenwärtig im Stande und giebt ein Beispiel von dem seltsam gekünstelten musikalischen Style jener Periode.

Der dritte Theil des Untersatzes wird, wie bereits m.
bemerkt, durch den Fries über den Säulen bezeichnet, welcher zur Seite hinauszuschieben ist. Hier finden sich mannigfache Spiele, — Arbeiten, die mit einem solchen Reichthum von Verzierungen versehen sind, dafs sie allein schon in sich eine kleine Kunstwelt entfalten, mit einer solchen Schönheit, Eleganz und Vollendung ausgeführt, dafs sie unbedenklich als die vorzüglichsten Stücke des ganzen Schrankes bezeichnet werden müssen. Das Hauptstück ist ein Brettspiel, das aber wiederum aus verschiedenen Spielen zusammengesetzt ist. An seinen Seiten ist dasselbe von vier Schiebkästchen umgeben, in der Mitte ruhen mehrere Bretter übereinander, von denen eins nach dem andern herauszuheben ist. Das Brettspiel besteht, in seinen verschiedenen Theilen, aus Ebenholz, in welches silberne gravirte Darstellungen — zur Verzierung und zur Bezeichnung der ver-

(292.) schiedenen Spiele — eingelassen sind. Der Verfertiger dieser Darstellungen ist (wie sich aus der Inschrift eines zweiten, nicht zu dem Schranke gehörigen Brettspieles von vollkommen ähnlicher Arbeit — No. 294 — ergiebt) der in dem obigen Künstler-Verzeichnifs genannte Kupferstecher Paul Göttich oder Göttig (im Verzeichnifs „Gettich" geschrieben), — ein sonst gar wenig bekannter Meister. Auf den länglichen Randstücken des Brettspieles, auf den Deckeln der genannten Schiebkästchen, sind in solcher Art die Triumphzüge der vier Elemente — unter den Gestalten der Ceres, des Neptun, Aeolus und Vulkan — dargestellt; sie sind arabeskenartig, in eigenthümlich geistreicher, naiv humoristischer Weise behandelt und, ohne den Charakter der Zeit zu verläugnen, in einer leichten, sehr schönen und reinen Zeichnung ausgeführt. In den vier Eckstücken zwischen ihnen sieht man die vier allegorischen Gestalten der vier damals bekannten Welttheile. Die Darstellung auf der oberen Fläche des Mittelbrettes ist die eines Spieles, welches das Verzeichnifs als „Thurnspiel" benennt; sie ist in eigenthümlich dekorativer Weise mit verschiedenen menschlichen und Thierfiguren geschmückt. Auf der Unterseite desselben Brettes findet sich ein Mühlenspiel, mit einer reichen arabeskenhaften Umgebung; die Verzierungen beider Spiele sind wiederum in ebenso geschmackvoller wie tüchtiger Weise ausgeführt. Ebenso die des zweiten Brettes, auf denen man die Formen eines Toccadille-Spieles in einer nicht minder ansprechenden ornamentistischen Weise durchgebildet sieht; in der Mitte läuft hier ein breiter Streifen hin, mit der Darstellung des Orpheus unter den Thieren des Waldes, eine anspruchslose, aber sehr beachtenswerthe Composition. Das eigentliche Brettspiel findet sich auf dem Boden des Kastens; hier sind indefs keine Arbeiten in Silber eingelegt: die dunklen Felder sind von Ebenholz ohne Verzierung, die weifsen

von Elfenbein mit Gravirungen, die von einer andern (202.)
Hand herrühren. Diese Gravirungen enthalten die launigsten Darstellungen, zum Theil sehr derben, zum Theil satirischen Inhalts: da sieht man z. B. einen Gesellen, der den Rost, einen andern der den Blasebalg zum Lautenspiel gebraucht; einer schüttet kleine Frauenzimmerchen durch ein Sieb, ein andrer wetzt einen Narren auf dem Schleifsteine; hier sieht man einen Ochsen als Cantor in der Kapuze, dort ein nacktes Weiblein, das in einem Käfig steckt, dort einen Pfaffen der eine Dirne umarmt u. s. w. Gar Manches unter diesen Darstellungen giebt Zeugnifs, wie wenig zu jener Zeit auch aus den höchsten Kreisen (für die das Werk doch gearbeitet wurde) Scherze verbannt waren, welche die heutige Schriftsprache nicht füglich mehr namhaft macht. Rücksichtlich der Behandlung lassen sich diese Elfenbein-Gravirungen etwa mit den derben Holzschnitten des Narrenschiffs, an die sie überhaupt erinnern, vergleichen. — In den Schiebkästchen, welche das Brettspiel umgeben, findet man die übrigen der zu den genannten Spielen benöthigten Geräthschaften. Sehr geschmackvoll sind zunächst die Brettsteine gebildet; sie sind sehr zierlich zum Theil in weifses, zum Theil in grün gebeiztes Elfenbein gefafst und enthalten in der Mitte Darstellungen von gravirtem Silber, welche wiederum in einen dunklen Holzgrund eingelegt sind; Alles Bilder der verschiedensten Thiere und durchweg aufs Feinste und Lebenvollste ausgeführt. Das Artigste aber, was man sehen kann, sind die Figürchen des Schachspieles, kleine Statuetten, zur Hälfte aus weifsem, zur Hälfte aus grüngebeiztem Elfenbein bestehend und nicht höher als 1 bis 1½ Z. „alle," (so sagt die Beschreibung) „gar künstlich „geschnitten, kain Bildlein wie das andere, und sowol in „Königen, Königinnen, in den Elephanten, Cavallieren, „Senatoren, alfs in den 16 Bäuerlen, underschiedlicher „Nationen vil zu speculieren und zu sehen ist." Es ist

(292) in der That aufs Höchste zu bewundern, wie sich hier mit den kleinsten Dimensionen, mit der durchgehenden Mannigfaltigkeit, mit der saubersten Ausführung zugleich eine vollkommene Lebendigkeit, Adel und plastischer Styl entwickelt. Die Elephanten tragen Thürmchen, in denen sich vier bis fünf Krieger befinden; hinter den Königen schreiten Pagen einher, welche die Schleppen ihrer Mäntel tragen.

n. Neben dem Brettspiel befinden sich in demselben Fache des Schrankes drei Spiele Karten, die aus dünnen Silberplatten mit gravirten Figuren bestehen. Das eine ist ein italienisches Spiel, und auf den hiezu gehörigen Karten findet sich eine Inschrift, die wiederum jenen vorzüglichen Kupferstecher namhaft macht: „*Paulus Göttig fecit* 1613." Das zweite ist ein französisches Kartenspiel und hat auf einem der Plättchen die Inschrift „*Frommer fecit*" (der Name eines Künstlers, der in dem obigen Verzeichniſs nicht vorkömmt). Das dritte ist ein deutsches Spiel. Die gravirten Figuren sind zumeist recht tüchtig und lebenvoll gearbeitet und verrathen nur selten eine etwas manierirte Behandlung; die vorzüglichsten sind die erstgenannten von der Hand des Göttig. Aufser diesen dreien ist noch ein Spiel gemalter Vexirkarten vorhanden. Sodann mehrere andre Gegenstände, unter denen 53 holländische Jettons von Silber anzuführen sein dürften, „ihre *res gestas* und „*successus* under ihrem Regiment und Libertet betreffend."

o. Das Mittelstück des Schrankes ist ebenso aufs Reichste mit verschiedenen Gegenständen angefüllt. In dem Raume, den das Fufsglied desselben einnimmt, findet sich das Brett eines Schreibpultes, dessen Oberfläche wiederum musivisch aus Holz, bemalten Steinen und eingelegten gravirten Darstellungen von Silber zusammengesetzt ist. Die kleinen Malereien auf den Steinen sind auch hier zumeist ihrer allegorischen Bedeutung

wegen merkwürdig. Auf einem grofsen Jaspis in der (232)
Mitte sind die drei Parzen gemalt; rings umher findet man die zwölf Horen des Tages und die der Nacht dargestellt. Aus der erläuternden Beschreibung möge hier, um den Charakter dieser Allegorieen zu bezeichnen, nur Ein Beispiel angeführt werden: — „*Hora prima diei* „ist aine hüpsche fröliche Jungfrau mit ainem fliegenden „weifsen Schopf vornen, die hinderen Haar nidergelegt „und zwar in satt Leibfarben, geschürzten Rock, mit den „Flügelen, in der rechten Hand *signum solis*, in der link„hen ain Büschel roth und gelber Blumen. Aus Ursach, „dafs bei Aufgang der Sonnen sich alles erfreut und „gleichsam lachet, dafs die Stunden in kurzer Zeit her„umb lauffen, dafs die Sonnen im Aufgehn rothe Strum„len von sich würfft." Auf den übrigen Steinen sind andre Allegorieen, wie z. B. die der vier Temperamente, enthalten. Sehr interessant aber sind die in Silber gravirten Darstellungen, welche die meisterliche Hand Göttig's erkennen lassen. Sie stellen das „Stu„dieren, Buchtrukherei, Mahlerei, Mathematic" dar; arabeskenartig gefafst, zeichnen sie sich zugleich durch die naive und tüchtige Auffassung der dem gewöhnlichen Leben entnommenen Gestalten aus.

Unter dem Pultbrett ist ein, durch seine Darstel- p.
lung höchst interessantes Gemälde verborgen, welches bestimmt ist, das Gedächtnifs an alle diejenigen Personen, die bei der Anfertigung des Schrankes, auf diese oder jene Weise interessirt waren, festzuhalten. In der Mitte des Bildes, welches ein prächtiges Gemach vorstellt, sieht man den Kunstschrank selbst abgebildet; die Flügelthüren desselben sind geöffnet, und Philipp Hainhofer ist im Begriff, dem Hochfürstlichen Ehepaare, Herzog Philipp und seiner Gemahlin Sophia, den reichen Inhalt des Schrankes zu zeigen und zu erklären. Hinter dem Stuhle der Herzogin stehen einige Hofda-

(292.) men, hinter dem des Herzogs Leibtrabanten. Zur Linken des Herzogs erblickt man den Kanzler Martin Chemnitz, den Geheimenrath und Hofgerichtsverwalter Matthias v. Carnitz und mehrere andre Personen. Im Vorgrunde sieht man zur linken Seite des Herzogs Pathchen, den bei Uebergabe des Schrankes bereits verstorbenen kleinen Philipp Hainhofer, mit einem schönen Hunde spielend, den er eben zu besteigen willens ist. Die gesammte rechte Seite des Vorgrundes und eine an dieser Seite hinaufführende Treppe ist mit den Figuren der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Arbeit des Schrankes Theil genommen haben und hier gewissermaafsen das Urtheil des hohen Bestellers erwarten, ausgefüllt. Durch eine offne Bogenstellung im Hintergrunde des Gemaches blickt man auf die Stadt Augsburg hinaus; an der Wand ist ein Plan von Stettin befestigt. Kleine Ziffern über oder unter den Personen verweisen auf eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes, welche (wie bereits oben bemerkt wurde) alle Dargestellten namhaft macht. Das ganze figurenreiche Bild, ohne zwar durch eine sonderlich geistreiche Gesammt-Auffassung zu fesseln, ist anspruchlos und in Rücksicht auf seinen Zweck ganz trefflich durchgeführt: es überliefert uns in einer schlichten, aber keineswegs charakterlosen Weise das äufsere Gepräge einer Anzahl von Männern, für welche der Beschauer bereits anderweitig durch ihre kunstreiche Arbeit und durch ihr merkwürdiges Zusammenwirken interessirt ist. Die Färbung des Bildes ist licht und heiter, die Behandlung fein und sorglich; die Köpfe sind sämmtlich ebenso sauber wie in sprechender Eigenthümlichkeit ausgeführt. In der linken Ecke des Vorgrundes findet sich eine prächtige Schaale und Giefskanne, auf welcher letzteren das Monogramm des Malers, aus den Buchstaben AM gebildet, somit den schon genannten Anton Mozart

bezeichnend, angebracht ist*). (Eine Abbildung und (292)
Beschreibung des Gemäldes findet sich in Biester's „Neuer Berlinischer Monatsschrift, November 1811; — Bd. 26, S. 311—320.)

Der Hauptheil des Mittelstückes wird durch eine q.
vollständige kleine Apotheke ausgefüllt, deren verschiedene Behälter und Geräthschaften wiederum die sorgfältigste Arbeit zeigen. Die Vorderfläche der Schiebkästchen, in welchen die letzteren sich befinden, hat aber auch hier eine zierliche künstlerische Ausschmükkung. Es sind wiederum in Silber gravirte Darstellungen, in Ebenholz eingelassen, auch sie ohne Zweifel von der Hand des Göttig. Sie enthalten, in arabeskenhafter Fassung, allerhand Anspielungen auf den Inhalt der Schiebkasten und auch sie sind ebenso geistreich wie mit naiv unbefangenem Humor ausgeführt.

Der oberste Theil des Schrankes ruht als Aufsatz r.
über dem eben besprochenen Mittelstücke; auf letzteres bezüglich ist an seiner Unterfläche ein Oelgemälde von allegorisch-genreartigem Inhalte angebracht. Es führt, in drei gesonderten Darstellungen, das Verhältnifs des Arztes zu seinem Patienten vor, welches zugleich in einer darunter befindlichen Unterschrift also gedeutet wird:

*Tres medicus facies habet, unam quando rogatur*
*Angelicam, mox est, cum juvat, ipse Deus.*
*Post ubi curato posuit sua praemia morbo*
*Horridus apparet, terribilisque Sathan.*

Das Ganze des Bildes wird durch eine reiche Bogen-Architektur umfafst; diese bildet drei Hallen, durch welche man in die Häuslichkeit des Kranken hineinblickt. Zur Linken liegt der Kranke bleich im Bette und der Arzt neben ihm ist mit dem Heiligenschein versehen.

*) S. die Monogrammen-Tafel, 11. — Brulliot (*Dict. d. m. mono. éd.*) II, no. 111, hat das Monogramm dieses Künstlers, durch v. Stetten's Bericht irre geführt, nicht richtig angegeben.

(292.) In der mittleren Scene hat der Kranke bereits ein besseres Ansehen und die Gestalt des Arztes erscheint mit Flügeln geschmückt; dieser Raum ist der gröfsere von den dreien; auch sind hier noch andre Personen und mancherlei Geräthe in dem Zimmer dargestellt. In der Halle zur Rechten ist der Streit des Genesenen, den seine Frau zurückzuhalten sucht, mit dem Arzte, welcher seinen Lohn fordert, dargestellt. An der Architektur, namentlich über den drei Bögen, sind sodann noch allerlei allegorische Figuren angebracht. Auch hier ist die Auffassung zwar ohne ein tieferes künstlerisches Gefühl, dabei aber ist das, was in diesen Darstellungen dem gewöhnlichen Leben angehört, mit naiver Treue wiedergegeben. Die Färbung ist, wie die des vorigen Bildes, heiter und klar, ohne eben warm zu sein.

s. Der Aufsatz des Schrankes selbst endlich zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die untere, welche die Beschreibung durch den Namen der „Balbiererei" bezeichnet, mit allerhand chirurgischen Instrumenten, die obere, in Schiebladchen, mit verschiedenen Pretiosen von Gold und Edelsteinen angefüllt ist. An der Unterseite des Bodens, welcher die obere Abtheilung von der unteren trennt, ist hier wiederum ein Gemälde, mit verschiedenen mythisch allegorischen Figuren, unter denen der Centaur Chiron (der Heilkundige), die Hauptstelle einnimmt. Doch erscheint dies Gemälde, in welchem keine unmittelbare Nachahmung des Lebens möglich war, mehr manierirt als wie die vorigen.

t. Der Tisch, auf welchem der Pommersche Kunstschrank gegenwärtig ruht und der auf den vier Ecken durch Füfse, die aus je drei gewundenen Säulen bestehen, gestützt wird, giebt dem Ganzen ein etwas schweres Ansehen. Bei dem ursprünglichen Tische, von dem in der Beschreibung noch eine perspektivische Zeichnung und ein geometrischer Aufrifs enthalten ist, war dies nicht so der Fall; ein starker viereckiger Fufs stützte

allein die Platte desselben, wodurch ein ungleich bes- (242)
seres Verhältnifs der Gesammt-Erscheinung hervorgebracht werden mufste. In dem Fufse war ein Gewinde angebracht, vermittelst dessen die Platte des Tisches sammt dem darauf ruhenden Schranke, zur bequemeren Besichtigung der verschiedenen Theile des letzteren, höher und niedriger geschroben werden konnte. Aufserdem aber war die hohe Platte des Tisches, sowie auch der weit vorspringende Untersatz desselben, wiederum mit den mannigfaltigsten Gegenständen ausgefüllt. Der interessanteste unter diesen dürfte ein mit Malereien und mannigfachen Zierrathen versehenes Clavier gewesen sein, welches in der Platte bewahrt wurde; wir können uns nicht versagen, aus der erläuternden Beschreibung auch noch die Notizen über dies Instrument auszuheben: — „Vornen hero schleust man in der mitten „zwischen 2 Drilippen" (Triglyphen, welche zur Verzierung der Seitenflächen der Platte dienten,) „auf, so „hänget sich ain inwendig zypressiner dekbel herunder, „in dessen kasten ain Instrument von zypress, leberholz, „bain und dergleichen stehet, welches man ganz aufs „der laden nemmen khan, bey 2 seiten knöpflen ver„schieben und es ainfach mit ainem: oder dopplet mit „2 saiten spilen und jehen machen. Vor dem clauie „heraussen auf dem grofen bain zur linkhen hand ist „gemahlt der *Midas*, wie er das *iuditium* über der *sa*„*tyrorum music* fellet. Nebenhero allerhand musicali„sche *instrumenta* hangen. Zur rechten hand sein 2 „grofe feld neben ainander vor dem clauier heraussen, „auf dem ainen der *Arrion*, welchen allerhand fisch „zuschwümmen und seiner *music* zuhören: Auf dem an„dern der *orpheus* gemahlt, wie er allerhand irdische „thier und vögel wegen seiner lieblichen *music* zuzuhö„ren hat. Ob dem clauier in den 2 langen baininen „feldern stehen die fürstliche Pommerische und Holstai„nische wappen; daz Pommerisch zwischen 4 elementen,

(292) „daz Holstainisch zwischen den 4 Zaiten defs Jahrs, alle „8 stukh von frstl. Pommerischen *emblematibus*: Alfs „ain herz under dem hertzogs huetlin und heyligen „geyst mit buch und schwert, daz fewr: der pflüglig „greiff mit buch und schwert, den lufft: daz schifflin „Christi, darin er schlaaft, daz wasser: und der david, „wie er zum König gesalbt würdt, die erden: Ain tag „und nacht blumlin den frueling: die harpfen mit ihren „*concertant*, den sommer, die uhr den herbst: und das „liecht den wünter bedeutent." — In den übrigen Schiebläden des Tisches war alles mögliche Eisengeräth befindlich: allerlei Zangen, Bohrer, Feilen u. s. w.; Brechzeug verschiedener Art, Winden, mancherlei Feuerzeug, Wildfallen, Wolfs- und Fuchs-Angeln, eine Draht-Ziehbank, ein vollständiger kleiner Apparat zur Fabrikation von Münzen u. dergl. m. Die Beschreibung des Tisches schliefst mit den Worten: — „Und hat man an disen „underen tisch wol ain weil zu sehen, ohnangesehen er „*primo intuitu* allein das ansehen hat, alfs seye er nur „zum tragen defs oberen tisch gemacht und habe keine „andere *mysteria* in sich."

u. Wann und unter welchen Umständen der untere Tisch abhanden gekommen, weifs man nicht; es ist möglich, dafs eine Verletzung des künstlichen Schraubenwerkes es zuerst wünschenswerth machte, dem Schranke eine andere, feste Stellung zu geben. Ueber die Hauptform des gegenwärtig vorhandenen Tisches ist im Vorigen bereits gesprochen worden; auch diese ist übrigens kunstreich ausgebildet, mit geschliffenen Steinen und mit silbernen Zierden geschmückt, — alles dies jedoch in einer Weise, die auf eine etwas spätere Zeit, als in welcher der Schrank gefertigt wurde, hindeutet. An der unteren Platte des Tisches findet sich, in Silber ausgelegt, in der Mitte ein grofser (nicht leicht zu entziffernder) Namenszug und über diesem eine königliche Krone, in den Ecken die Wappen der verschiede-

nen Theile des dänischen Königreichs: das Nesselblatt (292)
von Holstein (ursprünglich das Schaumburg'sche Familienwappen), der Norwegische Löwe, die beiden Dänischen (eigentlich Schleswig'schen) Löwen und der Schwan der Provinz Stormarn. Diese Darstellungen deuten ohne Zweifel auf die letzte Herzogin von Pommern, Elisabeth, welche im J. 1653 starb. Sie war, wie ihre bereits im J. 1618 verstorbene Schwester Sophia, die Gemahlin Philipps II., aus königlich dänischem Geschlechte.

Durch Philipp Hainhofer (und M. Baumgartner) sind aufser dem reichen, so eben besprochenen Werke noch verschiedene andre „Schreibtische" (Kunstschränke) zu Stande gebracht worden. Der berühmteste ist derjenige, welchen die Stadt Augsburg im J. 1632 von Hainhofer für 6000 Fl. erkaufte und als Geschenk dem Könige Gustav Adolph von Schweden verehrte. Anfangs auf verschiedenen königlichen Schlössern in Schweden aufbewahrt, wurde derselbe im J. 1694 der Universitätsbibliothek von Upsala einverleibt, woselbst er sich noch gegenwärtig befindet. In der architektonischen Anordnung des Ganzen ist dieser Schrank indefs ebensowenig, wie in Bezug auf den Reichthum des Inhalts, dem Pommerschen gleich zu stellen *).

Es ist schon oben bemerkt worden, dafs Hainhofer 293.
gleichzeitig mit dem Pommerschen Kunstschranke an Herzog Philipp noch ein zweites Werk geliefert habe; beide bezeichnet er in seinem Reisetagebuche als „stattliche und künstliche Werke". Diese zweite Arbeit war, nach der Benennung Hainhofer's, ein „Meierhof". Ueber das Schicksal derselben ist keine weitere Kunde vorhanden. Doch findet sich in der Handschrift, welche die erläuternde Beschreibung des Kunstschrankes enthält, zugleich noch eine vollständige Beschreibung des Meierhofes, die ein mannigfaches Interesse gewährt. Hienach bildete

*) Hr. v. Ledebur in den Baltischen Studien, II. 2. S. 161.

derselbe ein in kleinem Maafsstabe gearbeitetes Modell eines Schlosses mit Allem was dazu gehört: mit allen zur Landwirthschaft und zur kriegerischen Befestigung benöthigten Nebengebäuden; mit Höfen und verschiedenen Gärten; mit der durchgeführten Eintheilung in Säle, Zimmer und Gemächer jeder Art; mit allem, für jedes einzelne Lebensbedürfnifs erforderlichen Geräth; mit den Figuren sämmtlicher Bewohner in verschiedenartiger Beschäftigung, und mit allem Gethier, welches dabei erfordert wird. Durch besondre Vorrichtung konnten springende Wasser darin ihr Spiel treiben und Vögel ihren Lockruf ertönen lassen. Das Ganze war, der Beschreibung zufolge, so eingerichtet, dafs es auf Einer Tischplatte Raum finden mufste; von der Sauberkeit, mit der es ohne Zweifel durchgeführt war, dürften uns die kleinen Arbeiten des Kunstschrankes einen ungefähren Begriff geben. Die grofse Naivetät der Composition, welche aus der Beschreibung deutlich hervortritt, mufs einen merkwürdigen Gegensatz gegen das allegorisirende Wesen, welches sonst in den Kunstarbeiten jener Zeit vorherrscht, gebildet haben, das ganze Werk wiederum ein sehr eigenthümliches Zeugnifs für die Geschmacksrichtung der Zeit gewesen sein. In diesen Rücksichten, und weil zugleich die Beschreibung mit seltner Genauigkeit ein Bild von allen Details des häuslichen Lebens jener Zeit darbietet, glauben wir im Interesse unsrer Leser zu handeln, wenn wir dieselbe — nach einer sorgfältig genauen Abschrift, die wir der Güte des Direktors der Kunstkammer verdanken — im „Anhange" dieses Buches mittheilen. —

294. Eine Reihe andrer Kunstschränke und ähnlicher Arbeiten, die auf der Kunstkammer vorhanden sind, gehört späteren Zeiten an, und wird sonach weiter unten in Betrachtung kommen. Hier ist zunächst noch eine Arbeit anzuführen, die sich der Technik des Pommerschen Kunstschrankes anreiht und deren Zierden von einem

der Augsburger Künstler, die an der Ausführung des letztern Theil genommen, von dem Kupferstecher Paul Göttig, gefertigt sind. Es ist ein Brettspiel von Ebenholz mit eingelegten gravirten Silber-Arbeiten. Die eine Seite enthält das Damenbrett, in welchem die weifsen, aus Silberplatten bestehenden Felder mit zierlich gravirten Thierfiguren geschmückt und die Ränder mit schönen Arabesken umgeben sind. Die andre Seite enthält eine Art Reisespiel, dessen sämmtliche Figuren aus Silber in den schwarzen Grund eingelegt sind; in der Mitte ist ein Rund, welches zwei stattliche Cavaliere zu Pferd enthält; in den Ecken sieht man launig ornamentistische Darstellungen. Hier findet sich der Name des Künstlers: „*paulus göttich sculpt.*" Das Toccadille-Spiel im Inneren ist wiederum reich an humoristisch arabeskenartigen Zierden ähnlicher Art; zwischen diesen finden sich trefflich gezeichnete allegorische Figuren der vier Elemente und der vier Tageszeiten. Die Brettsteine sind zum Theil von Silber mit einer Fassung von Ebenholz, zum Theil vergoldet mit einer Fassung von Elfenbein. Die Darstellungen, mit denen sie geschmückt sind und die sich in beiden Arten wiederholen, bestehen aus den Bildnissen der zwölf ersten römischen Kaiser (nach Goltzius) und aus wohlgearbeiteten Thierfiguren. Das Ganze ist durchaus, was die künstlerische Vollendung betrifft, jenem reichen Brettspiele des Pommerschen Kunstschrankes gleichzustellen.

Als Erzeugnifs des Augsburgischen Kunstbetriebes 235.
derselben Periode sind ferner eine grofse Schüssel aus Serpentin (13 Zoll im Durchmesser und 2 Zoll in der Höhe messend) und eine dazu gehörige Giefskanne aus Serpentin (11 Zoll hoch) anzuführen. Beide sind reich mit silbernen Fassungen versehen; ihre Formen und die Ornamente der Fassungen lassen den Styl der Zeit in trefflicher Behandlung erkennen. In der Mitte der Schüssel sieht man, auf Silber gravirt, das vereinte Gräfl.

Waldeck'sche und Markgräfl. Baadensche Wappen. Die silbernen Fassungen sind mit dem Augsburgischen Stempel (dem Stadtwappen des Fichtenapfels) versehen.

296. Auch gehört hierher (indefs wohl mehr gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallend) ein aus vergoldetem Silberblech gearbeiteter Kasten von achteckiger Form (in den Hauptdimensionen 10 Zoll lang, 8 Zoll breit, 7 Zoll hoch). Er ist aufs Reichste mit geschnittenen Steinen und Gläsern, sowie mit sauberen emaillirten Zierrathen, Blumen und Früchte darstellend, besetzt; an den acht Ecken der Seitenflächen sind gewundene, ebenfalls emaillirte Säulchen angebracht. Die geschnittenen Steine und Gläser enthalten zumeist mythische Scenen, die zwar noch mehr oder minder ein gewisses Ungeschick in der Behandlung zeigen, doch aber für die Geschichte dieser Technik sehr beachtenswerth sein dürften. Die Platte des Bodens ist, nach ihrer inneren Seite, mit einer getriebenen Arbeit geschmückt, welche eine reiche Architektur und einige menschliche Figuren vorstellt. In den Silberstempeln findet man den Fichtenapfel von Augsburg und ein aus den Buchstaben IHM zusammengesetztes Monogramm *). Leider ist von dem Besatz des Kastens gegenwärtig viel Einzelnes abgelöst, was jedoch im Inneren desselben

297. aufbewahrt wird. — Eine kleine Schaale aus grünem Stein ist an ihrem Fufse und an ihrem oberen Rande mit reichen Kränzen kleiner geschnittener Steine umfafst, Köpfe römischer Kaiser und mythologische Figuren darstellend, die, wenn auch ziemlich roh, so doch ebenfalls für die Geschichte dieses Kunstzweiges von Werth sind.

*) Ebenso, wie ein solches bei Prulliot (*Dict. d. m : nouv. ed.*) I. n. 2325, 1 u. 2, angeführt wird

## 4. Prachtgeräthe
### mit Schnitzwerken aus Elfenbein.

In einer Reihe von Prachtgeräthen, welche der in Rede stehenden Periode angehören, besteht das Hauptmaterial aus Elfenbein, welches in der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts (wie auch im fünfzehnten) nur in höchst geringem Maafse benutzt worden war. Die hierin ausgebildeten bildnerischen Zierden (welche mehrfach mit Benutzung bereits vorhandener Compositionen gearbeitet zu sein scheinen) sind fast sämmtlich in einer trefflichen, geistreichen Weise ausgeführt. Zur Fassung dieser Geräthe findet man in den meisten Fällen Silber angewandt; die auf letzterem vorkommenden Stempel geben den einzigen Anhaltspunkt, um eine bestimmte Lokalität, aus deren Fabriken die Arbeiten hervorgegangen, namhaft machen zu können. — Die Mehrzahl dieser Stempel führt unseren Blick wiederum nach Augsburg; wir beginnen mit der Betrachtung derjenigen Gefäfse, welche dieser Stadt zugeschrieben werden müssen.

Das bedeutendste der letzteren ist ein grofser Pokal, im Ganzen 2 Fufs 11 Zoll hoch. Der Hauptheil desselben wird durch einen Cylinder von Elfenbein gebildet, der mit geschnitzten Relief-Figuren geschmückt ist. Diese stellen einen Götterzug dar, den man als den Triumph des Amor bezeichnen dürfte: Amor, auf einer Kugel sitzend, die von einem männlichen und einem weiblichen Satyr auf den Schultern getragen wird; Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird; Merkur und Pandora; Jupiter und Juno; ein Centaur, auf dessen Rücken eine Nymphe sitzt. Hinter diesen mehr hervortretenden Figuren werden, in flachem Relief, noch andre sichtbar, welche sämmtlich, ebenso wie jene, liebend zu einander geneigt sind. Die 298.

künstlerische Durchbildung dieser Gestalten verräth ein sehr beachtenswerthes Gefühl für Schönheit, Freiheit und Adel in Formen und Bewegungen, wenngleich auch sie das absichtlich dekorative Gepräge der Zeit nicht verläugnen. Der Cylinder wird durch die freistehende Figur eines antik costümirten Kriegers getragen, die von Silber gearbeitet und in der Bekleidung vergoldet ist; ihre künstlerische Bedeutung ist geringer als die des genannten Schnitzwerkes und steht etwa mit den silbernen Statuetten an den im Vorigen besprochenen Kunstschränken (n. 288, 291, 292.) auf gleicher Stufe. Der Fufs und der Deckel des Pokales bestehen aus vergoldetem Silber; doch sind in jedem von ihnen drei Reliefs von Elfenbein, Gruppen verschiedener göttlicher Wesen darstellend, eingelegt. Diese letzteren sind zum Theil ungemein zart und liebenswürdig behandelt; einzelne jungfräuliche Gestalten sind von einer so edlen und naiven Grazie, dafs sie den Beschauer, trotz der verschiedenartig trefflichen Werke, welche aus der in Rede stehenden Periode vorhanden sind, in bedeutendem Maafse überraschen müssen. Den Deckel krönt eine kleine, in Elfenbein gearbeitete Statuette des Apollo, dessen gesammter Oberkörper wiederum sehr vorzüglich durchgebildet ist, während nur die Beine (wie so sehr häufig bei den Elfenbeinstatuen — der Grund hievon wird weiter unten folgen) trockner gehalten sind; auch der Faltenwurf des Mantels, den die Statuette trägt, ist in einem vorzüglich edlen Style behandelt. Auf den silbernen Theilen des Gefäfses findet man theils den Augsburger Stempel, theils den der besonderen Fabrik, welcher ebenso wie der vorgenannte (n. 296.) ein aus den Buchstaben IHM zusammengesetztes Monogramm (wenn nicht vielleicht ein blofses IH) bildet.

Die Mehrzahl dieser Prachtgeräthe besteht aus Krügen, welche aus einem mit geschnitzten Reliefs versehenen Elfenbeincylinder bestehen und in der Regel mit

vergoldeten silbernen Fassungen (sowie auch mit ähnlicher Bekleidung des Inneren, für den Gebrauch) geschmückt sind. Unter diesen nennen wir zuerst einen 299.
Krug mittlerer Gröfse, auf welchem nackte spielende Kinder in nicht starkem Relief dargestellt sind: vier tanzende, zwei, die auf einander reiten, und eine Balgerei zwischen drei anderen. Diese Arbeit ist von grofser Schönheit. Bei der naiven Anmuth der Composition herrscht darin eine Zartheit, eine Lebendigkeit, eine Weichheit der Körperformen, welche die gediegenste künstlerische Durchbildung erkennen lassen. Auf dem Deckel ist die ebenfalls wohl gearbeitete Statuette eines Knaben, der eine Traube verspeist, angebracht. Die Stempel der Fassung enthalten den Augsburger Fichtenapfel und wiederum dasselbe, aus den Buchstaben I H M zusammengesetzte Monogramm. — Hiebei mögen noch einige andre Elfenbein-Krüge mit der Darstellung spielender Kinder angereiht werden, über deren Ursprung indefs kein Zeugnifs vorhanden ist. Ein
etwas kleinerer Krug enthält, ebenfalls in flachem Re- 300
lief, zum Theil dieselbe Composition, nemlich jene vier tanzenden Kinder, sodann eine andre Gruppe von Kindern, die um einen Esel beschäftigt sind. Die Arbeit ist indefs von der Behandlung des vorigen Kruges abweichend; nicht minder schön und nicht minder naiv, sind hier die Figuren der Kinder ohne jene individualisirende Weichheit, mehr in den idealeren, klareren Formen der italienischen Kunst gebildet, so dafs man hier die Hand eines italienischen Elfenbeinschnitzers vermuthen dürfte. Auf dem Deckel steht, aus vergoldetem Silber, die Gestalt eines Schwanes. Auf den
Fassungen ist kein Stempel vorhanden. — Ein noch 301.
kleinerer Krug enthält eben dieselbe Composition der tanzenden Kinder, auch die beiden reitenden, die auf dem erstgenannten Kruge dargestellt sind. Diese Ar-

beiten sind indefs roh und ungeschickt, im Ganzen der Behandlung vielleicht mehr an den zweiten als an den ersten Krug erinnernd. Gegenwärtig ist das Elfenbein mit einer schmucklosen Fassung von schwarzem Holze versehen. Ueber dem Kruge steht die Statuette eines flöteblasenden Knaben, der von gleichem Ungeschick
302. der Ausführung zeugt. — Ein kleiner Elfenbein-Cylinder, dem ebenfalls die ursprüngliche Fassung fehlt und der nur, zum Schutz gegen das Platzen des Elfenbeins, mit zwei silbernen Ringen versehen ist. Auch hierauf sind vier tanzende Kinder, jedoch in abweichender Composition, und neben diesen zwei andre, die einen kleinen Silen auf einen Panther heben, dargestellt. Die Figuren sind in stärkerem Relief gehalten; bei einer anmuthigen Gesammt-Auffassung zeichnen sie sich durch eine kraftvoll schöne Naturwahrheit, die in Etwas an die Darstellungsweise des Fiammingo erinnert, aus.

303. Zu den Augsburger Arbeiten gehört ferner ein ziemlich schlanker Krug von 11 Zoll Höhe, ohne Henkel. Auf dem Elfenbeincylinder ist hier, in vorspringendem Relief, ein figurenreiches, wildes Kampfgemetzel dargestellt, unterwärts Fufskämpfer, oberwärts, halb sichtbar, Reiterfiguren. Einzelne der dargestellten Figuren sind aus Raphael's Constantinschlacht entlehnt. Ohne eigentliche Totalwirkung und Concentration des Interesse (was indefs bei einer Arbeit dieser Art, die nirgend einen Gesammt-Ueberblick verstattet, minder nöthig sein dürfte) zeichnet sich diese Arbeit durch geistreiche und sehr lebenvolle, wenn auch ein wenig magere, Behandlung der Gestalten vortheilhaft aus. Die Fassungen und der Deckel des Gefäfses bestehen wiederum aus vergoldetem Silber in reicher ornamentistischer Ausbildung; besonders die barocken Figuren, welche die Füfse des Gefäfses ausmachen, sind hier trefflich durchgebildet. Neben dem Silberstempel des Augsburger Stadtwap-

pens findet man, als Stempel der besonderen Fabrik, ein eigenthümliches Monogramm *).

Ein andrer Krug ist durch die bedeutende Dimen- 304.
sion auffallend. Er hat 1 Fuſs 3 Zoll Höhe; der Elfenbein-Cylinder ist 9½ Zoll hoch und mifst unten 1 Fuſs 8 Zoll, oben 1 F. 2 Z. im Umfange. In starkem Relief und in Figuren ebenfalls bedeutender Dimension enthält derselbe eine mythisch allegorische Vorstellung: Herkules, der von einer königlichen weiblichen Figur gekrönt wird: daneben mehrere Tanzende, Musicirende und einige Kinder. Doch zeigt sich in dieser Arbeit, bei leidlicher Ausführung, bereits ein ziemlich manieristischer Styl, und dürfte dieselbe deshalb der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Ansprechender sind die Figuren, die auf dem, gleichfalls aus Elfenbein bestehenden Deckel angebracht sind, ein Flufsgott, eine Nymphe und mehrere Amorinen. Auf dem Silber ist wiederum der Augsburger Stempel und ein aus den Buchstaben AW zusammengesetztes Monogramm **).

Aufser den bisher besprochenen ist nur noch ein 305.
Krug vorhanden, dessen silberne Fassungen mit Stempeln versehen sind; diese aber, die die Buchstaben V und GM enthalten, scheinen nicht mehr nach Augsburg hinzudeuten. Der Elfenbein-Cylinder, von mittlerer Gröfse, ist mit einer Reliefdarstellung geschmückt, welche ein Bad der Diana mit ihren Nymphen und die Enthüllung der Calisto darstellt. Es ist die Nachahmung einer Composition von Paul Moreelze, welche von einem Zeitgenossen dieses Künstlers, dem J. Saenredam im J. 1618 in Kupfer gestochen war. (Vermuthlich ist das Schnitzwerk auch nach diesem Kupferstiche gefertigt.) Die Arbeit ist geistreich und mit

*) S. die Monogrammen-Tafel, 12.

**) Wie bei Brulliot a. a. O. I, no. 768.

gutem Gefühle für Form und Styl in der Zeichnung ausgeführt; einige Mängel, die sich vorfinden, fallen theils dem Vorbilde an sich zur Last, theils sind sie eben durch die Anwendung einer malerischen Composition für plastische Zwecke hervorgebracht.

Die noch zu nennenden Krüge sind ohne weitere Bezeichnung. Einige unter diesen dürften etwas älter sein als die meisten der ebenbetrachteten Gefäfse. So
306. namentlich ein Krug, dessen Boden und Deckel ebenfalls aus Elfenbein bestehen und der aufserdem nur eine geringe Fassung von unvergoldetem Silber hat. Auf dem Cylinder sind hier verschiedene mythische Figuren, Bacchus, Ceres, Venus, Herkules mit dem Antäus u. s. w. dargestellt, aber in einem rohen, höchst manieristischen Style, dem es sogar noch an der Bekanntschaft mit den eigentlichen Gesetzen der Reliefbildung fehlt (auch sind die Augen der Figuren noch durch schwarze Farbe bezeichnet). Die ganze Arbeit zeigt eine sehr mifsverstandene Nachahmung der Italiener, zum Theil, wie z. B. in der Gruppe des Herkules, eine entschiedene Nachbildung (nach dem Kupferstiche des Agost. Veneziano). Auf dem Deckel ist, als freie Gruppe kleiner Dimension, Neptun vorgestellt, dessen Wagen von drei Seepferden gezogen wird, die Arbeit ähnlich roh und unbehülflich. Das Ganze dürfte noch in eine frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gehören.

307. In eine ähnlich frühere Zeit scheint sodann ein Elfenbein-Cylinder ohne Fassung zu gehören, auf welchem die allegorischen weiblichen Gestalten der sieben freien Künste, theils nackt, theils halbgewandet, enthalten sind. Die Körperverhältnisse dieser Figuren sind eigenthümlich breit, dabei aber sind sie keinesweges ohne Naturgefühl und in einem trefflich plastischen Style gearbeitet; die Gewandung ist in schönen, bedeutsamen Linien geführt. Die ganze Auffassung hat etwas Deut-

sches, die Behandlung erinnert auf gewisse Weise an die unter n. 272 — 279 verzeichneten Bleiabgüsse, mit denen diese Arbeit gleichzeitig zu sein scheint. Zu bemerken ist, dafs auch hier die Augensterne durch Farbe bezeichnet sind.

Ein Krug, der ganz, mit Boden, Deckel und Hen- 308.
kel, aus Elfenbein, ohne die Anwendung metallener Zierrathen, gearbeitet ist, enthält auf seinem Cylinder eine Darstellung der Taufe Christi. Die Figuren der Composition sind hier etwas zerstreut angeordnet, so dafs sich der Grund nicht überall gleichmäfsig ausfüllt. Einige Figuren sind den Compositionen des Andrea del Sarto, die von letzterem im Vorhofe des Scalzo zu Florenz al fresco gemalt sind, entlehnt. Im Einzelnen findet man eine lebenvolle und zugleich gemessene stylistische Behandlung, ganz nach italienischer Art. Der Deckel ist mit trefflich gebildeten muschelartigen Ornamenten geschmückt.

Als eine höchst vorzügliche, meisterhafte Arbeit ist 309.
sodann das Relief, welches einen ungefafsten Elfenbein-Cylinder umgiebt, anzuführen. Es stellt ein Bacchanal dar: zuvörderst einige Weiber mit Früchten, ruhig dahinschreitend; dann ein Knabe, der einen grofsen Korb mit Früchten trägt; Silen, der auf einen Bock gehoben wird; ein Jüngling mit einem Knaben auf der Schulter und einige andre, die auf Hörnern blasen. Das Ganze ist auf die vorzüglichste Weise im Raume vertheilt, die Behandlung des Reliefs von ebenmäfsigster Vollendung, die Durchbildung der Gestalten voll frischen Lebens; vornehmlich aber waltet darin ein eigenthümlich schöner, freier Styl, der sich ganz besonders in den Gestalten der Jünglinge zur edelsten Anmuth erhebt.

Interessant ist noch der Cylinder eines kleinen Kru- 310.
ges von zum gröfseren Theile unvollendeter Arbeit, so dafs er über die technische Behandlung dieses Kunstzweiges Aufschlufs gewährt. Er enthält, in verschiede-

ner Gruppirung, eine Menge spielender Kinderfiguren, mit einzelnen mythologischen Beziehungen. Die fertigen Theile sind sehr zart und anmuthig ausgeführt; das Uebrige zeigt die Arbeit in ihren verschiedenen Stadien, von der ersten rohen Anlage zur weiteren Durchbildung.

Zwei andre kleine Elfenbein-Gefäfse endlich sind wiederum von minder bedeutendem Kunstwerthe und gehören bereits dem Uebergange in eine spätere Rich-
311. tung an. Der Cylinder des einen von diesen enthält die Darstellung einer Schlacht zwischen Amazonen und Griechen, wobei die vorderen Figuren hautreliefartig hervortreten, während die ferneren sehr flach gehalten sind. Die Arbeit ist sauber, doch ohne sonderlich geistreiche Behandlung; der Styl ist schon ein wenig thea-
312. tralisch. — Das zweite Gefäfs ist, in einer ziemlich reichen Composition, mit den allegorischen Gestalten der vier Welttheile umgeben; auf dem Deckel sieht man die Gruppe der Venus mit dem Amor im Taubenwagen. Die Arbeit ist ohne namhaften Werth. —

Den bisher betrachteten Arbeiten reihen sich noch einige andre aus Elfenbein gearbeitete Prachtgeräthe an. So zunächst zwei grofse, ganz von Elfenbein zusammengesetzte und an ihrer unteren Wölbung mit Hirschhorn bekleidete **Prachtschüsseln**, nebst den dazu gehörigen, ähnlich gearbeiteten **Giefskannen**. Die bildlichen Darstellungen, mit denen sie versehen sind, beziehen sich auf das Jägerleben und ohne Zweifel sind sie für die Ausschmückung fürstlicher Jagdschlösser gearbeitet worden. Sie stammen zunächst aus dem königl. Schlosse von Anspach, wo sie im J. 1810 durch Herrn v. Nagler aufgefunden und sodann, als Preufsisches Eigenthum, mit den königlichen Sammlungen wieder ver-
313. einigt wurden. — Die gröfsere Schüssel, von ovaler Form, hat eine Länge von 2 Fufs 4 Zoll und eine Breite von 1 Fufs 10 Zoll. Im Grunde derselben bildet sich

ein ovales Medaillon, welches im Hautrelief den Actäon darstellt, welcher die Diana und ihre Nymphen im Bade überrascht. Die Höhlung der Schüssel ist ohne weitere Verzierung; um so reicher aber ist der drei Zoll breite Rand mit den mannigfachsten Hautreliefs geschmückt, welche durch Einrahmungen in gröfsere und kleinere Felder zerfallen. In den gröfseren Feldern sind Scenen verschiedener Jagden, auf Gemsen, Bären, Hirsche, Schweine, Füchse und Hasen, vorgestellt; in den Zwischenfeldern sieht man einzelne Gruppen von Jägern und Thieren. Die Compositionen sind voll frischen energischen Lebens; die kecken, rüstigen Bewegungen der Menschen und Thiere versetzen lebhaft in die jedesmalige besondre Situation. Das Kostüm, und was dahin gehört, ist mit grofser Gewissenhaftigkeit beobachtet; nur wo das Nackte hervortritt, somit besonders in dem Medaillon des Grundes, zeigt sich wiederum ein mehr dekoratives (studirtes) Wesen. Die Behandlung ist etwas handwerksmäfsig, aber durchweg tüchtig. Auf dem Relief der Hasenjagd findet sich im Mittelgrunde der Darstellung ein Kreuz mit der Jahresbezeichnung 1506, welche nicht nachträglich hineingegraben zu sein scheint; da sie aber eine Zeit andeutet, welche um mehr als hundert Jahre früher ist, als das ganze Gepräge der Arbeit, so dürfte man das Kreuz, an dem sie sich befindet, wohl nur als die Bezeichnung eines besonderen Jagdlokales zu betrachten haben. Auf dem Relief der Fuchsjagd hat der eine der Männer, welcher zwei Hunde führt, am Kniegürtel eine Scheere hängen, auf welcher die Buchstaben MT, — vermuthlich den Verfertiger des Werkes bezeichnend, — eingegraben sind. — Die zu 314.
dieser Schüssel gehörige Giefskanne von stark bauchiger Form hat eine Höhe von 1 Fufs 3 Zoll und ist in ihren Haupttheilen aus Hirschhorn zusammengesetzt. Um die Mitte ihres Bauches ist ein Gürtel mit kleinen Reliefs von Elfenbein gelegt, welche wiederum verschie-.

dene Jagdscenen, im Style der Schüssel, darstellen. Auch der hochausgebogene Henkel der Kanne ist von Elfenbein und stellt, in kunstreicher Verschlingung, einen von Hunden verfolgten Hirsch dar.

315. Die zweite Schüssel, ebenfalls von ovaler Form, mifst nur 1 Fufs 7 Zoll in der Länge und 1 F. 3 Z. in der Breite. Doch ist sie noch reicher als die erste Schüssel geschmückt, die Arbeit von ähnlicher Beschaffenheit, aber etwas mehr gekünstelt (namentlich das Relief der Darstellungen noch höher) und zugleich etwas minder fein im Formengefühle. In der Mitte findet sich hier wiederum eine Darstellung mythisch idealer Figuren; eine freie Nachahmung der Composition von Georg Pens, welche unter dem Namen der Erziehung des Achilles bekannt ist *). Die Höhlung der Schüssel wird durch liegende Säulen in sechs Felder getheilt, in denen zumeist ausländische Jagden dargestellt sind: auf Bären, Gemsen, Elephanten, Strausse, Schweine und Löwen. Diese Compositionen erinnern im Einzelnen an Rubens' Jagdstücke, namentlich ist die Löwenjagd ganz eine Nachahmung der bekannten, von Rubens auch im grofsen Maafstabe ausgeführten Composition (zu München), nur durch die schräge Einrahmung um Einiges modificirt. Der Rand ist ähnlich wie der der vorigen Schüssel abgetheilt und enthält auf seinen Hauptfeldern eine Jagd auf Wasservögel, eine Hirschjagd (in welcher der Hirch in Netzen gefangen wird), eine Wolfsjagd, Dachsjagd, Falkenjagd (ein Herr und eine Dame zu Pferde mit dem Falken auf der Faust) und eine Fuchsjagd. In den Zwischenfeldern sind wiederum einzelne Gestalten von Männern und Thieren angebracht. (Einzelne der Figuren dieser Schüssel deuten, aufser der schon genannten Nachahmung, auch auf die Benutzung H. S. Beham'scher und Holbein'scher

*) Bartsch, P. G. VIII, p. 347. n. 90.

Compositionen.) — Die Giefskanne, welche zu dieser 316.
Schüssel gehört, ist 11 Zoll hoch, ganz aus Elfenbein gebildet und wiederum mit den reichhaltigsten Darstellungen geschmückt. Um ihren Bauch läuft ein Hautrelief umher, welches aus verschiedenen Gruppen mythologischer Figuren besteht: auf der vorderen Seite ein Knabe, der einen Todtenkopf in der Hand trägt und auf dem Rücken des Pan sitzt: auf der einen Seitenfläche Merkur, ein Knabe und zwei Nymphen mit Früchten; auf der andern Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird, daneben ein schwebender Amor. Diese letztere Gruppe erinnert, wenigstens in der Figur des Herkules, an das Relief des oben (n. 298) besprochenen Elfenbein-Pokales. Der Hauptheil des Fufses besteht aus einer freien Gruppe: Diana und Actäon zu den Seiten eines Baumstammes. Alle übrigen Theile der Kanne sind aufs Reichste mit Genien, Masken und arabeskenhaften Figuren geschmückt, so dafs das Ganze den Eindruck einer eigenthümlich bunten Pracht gewährt und wenigstens von bedeutender Gesammt-Wirkung ist. Styl und Behandlung indefs sind, bei saubrer Ausführung, nicht mehr sonderlich edel und gehen im Einzelnen bereits ins Trockne über. Unter dem Fufse findet sich, von Ornamenten umgeben, auf einem Täfelchen das aus den Buchstaben IMM zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

Diesen Arbeiten ist die Platte eines grofsen Tisches 317.
von ovaler Form, 2 Fufs 4½ Zoll breit und 2 F. 3 Z. hoch, anzureihen, welche, aus starkem vergoldetem Silberblech gearbeitet, in der Mitte nach Art einer Schüssel vertieft und mit verschiedenen grofsen und kleineren Hautreliefs von Elfenbein geschmückt ist. Am Rande befinden sich, zwischen sechs kleineren ornamentistischen Stücken welche je zwei Zeichen des Thierkrei-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 13

ses mit Genien enthalten, sechs gröfsere figurenreiche Darstellungen aus der Geschichte des Moses (jedes 7¼ Z. breit und 4¼ Z. hoch), und zwar: 1) die Findung Mosis; 2) das Wunder mit den Schlangen vor Pharao; 3) die Plage der Frösche am Tische Pharao's; 4) der Untergang der Aegypter im rothen Meere; 5) die Schlacht Josua's mit den Amalekitern; 6) das Fest des goldnen Kalbes. In der Mitte ist ein noch gröfseres und noch reicher componirtes Hautrelief (10¼ Zoll breit und 6¼ Z. hoch), das Wunder der ehernen Schlange vorstellend, angebracht. Die Arbeit dieser Stücke ist im Ganzen sehr sauber, leicht und mit Verständnifs, der Styl indefs ist nicht mehr ganz rein, das Nackte nicht sonderlich edel; die gröfseren Compositionen, namentlich die letztgenannte, sind von einer etwas verworrenen Anlage, wozu freilich das kunstreiche Hervorarbeiten aller einzelnen Gestalten aus dem Grunde wesentlich beiträgt. Doch ist bei den einfacheren Handlungen gar Manches wiederum mit Naivetät, im Einzelnen sogar mit Laune, behandelt. So sind z. B. in der zweiten Darstellung die ägyptischen Zauberer (im Kostüm der Gelehrten des siebenzehnten Jahrhunderts), deren einer zuschauend sich auf einen Stuhl lehnt, vortrefflich; so ist besonders in der dritten Darstellung, die ebenfalls im Kostüm der Zeit aufgefafst ist, die Saat der Frösche und das Entsetzen und der Verdrufs über die Störung, die sie in das festliche Mahl bringen, sehr glücklich ausgedrückt; so findet sich in der vierten Darstellung eine sehr anmuthige Mädchengestalt, die knieend auf das Meer hinausblickt, u. s. w. Was die Reliefs mit den Thierzeichen anbetrifft, so machen sich hier, in den Gestalten der Genien, mannigfach ansprechende und zierliche Motive bemerklich. Die Silberstempel der Platten zeigen theils die Buchstaben JEK, theils ein andres Zeichen*).

*) S. die Monogrammen-Tafel, 11

## 5. Plastische Arbeiten freier Composition aus verschiedenem Material.

Unter den im Vorigen betrachteten Elfenbeinarbeiten, namentlich den Krügen, fanden sich einige, die mit frei ausgearbeiteten Statuetten von Elfenbein geschmückt waren. Aufser ihnen ist eine Reihe von selbständigen, gröfseren und kleineren Figuren von Elfenbein vorhanden, die im Einzelnen wiederum höchst beachtenswerth sind und nicht minder dazu dienen, die merkwürdige Ausbildung dieses Kunstzweiges in der in Rede stehenden Periode zur Anschauung zu bringen.

Die älteste der hieher bezüglichen Arbeiten reiht 318.
sich, indem das dekorative Element an ihr noch überwiegend ist, den so eben besprochenen Prachtgeräthen an. Es ist ein brillanter Aufsatz von Elfenbein, 1 Fufs hoch, über welchem die 7 Zoll hohe Gruppe des auf einem Seepferde stehenden Neptun angebracht ist. Neptun schwingt in dem rechten Arm (der eine spätere Restauration zu sein scheint) einen bronzenen Dreizack; sein Gewand flattert zurück. Die Composition dieser Gruppe ist übrigens manierirt, die Ausführung ohne sonderliche Bedeutung. Der Aufsatz selbst ist, in einem nicht üblen Style, mit barock architektonischen Verzierungen versehen. Er zerfällt in drei Haupttheile, von denen der unterste, minder verzierte, neuer zu sein scheint; der mittlere, achteckig, ist an den Hauptseiten mit gravirten Darstellungen fabelhafter Seethiere, in denen sich ein guter Humor ausspricht, versehen; der oberste Theil bildet sich in allerhand phantastischen Formen, unter denen zwei Nereïden, zu den Seiten des Aufsatzes, in einer trefflich dekorativen Weise behandelt sind. Am obersten und mittleren Theile sind mannigfache Zierrathen, mit vertieftem und schwarzgefärb-

tem Grunde, ausgearbeitet. In der Mitte des obersten Theiles, auf einem vorspringenden Elfenbein-Plättchen, findet man das Zeichen des Künstlers: vorn ein Täfelchen mit der Jahrzahl 1591 und den Buchstaben OW, an der Rückseite eine Krone, durch welche drei Schwerter gesteckt sind *).

Einer der Hauptgegenstände, welche durch die Elfenbeinschnitzer der in Rede stehenden Periode (wie auch der nächstfolgenden Zeit) geliefert wurden, waren die Crucifixe, an denen der Körper des gekreuzigten Heilandes aus Elfenbein, das Kreuz aus Holz, zumeist Ebenholz, bestand. Das Begehren, Werke solcher Art zur Verzierung der Altäre in Kirchen und Hauskapellen zu besitzen, war zu jener Zeit im weitesten Maafse verbreitet und rief eine entsprechend ausgedehnte Fabrikation dieser Gegenstände hervor. Indem aber die Darstellung stets dieselbe war und wenigstens nur feinere Modificationen innerhalb bestimmt gezogener Grenzen gestattete, mufste sich hier natürlich ein gewisser handwerksmäfsiger Betrieb ausbilden; und wie im Handwerk überall mehr die formelle, körperliche Auffassung hervortritt, so war es natürlich, dafs sich für den Ausdruck des körperlichen Leidens, des krampfhaften Zustandes, welchen jene martervolle Lage bedingt, gewisse typisch wiederkehrende Motive ausbildeten, dafs überhaupt die ganze Behandlung dieser Gegenstände häufig etwas Gleichförmiges zeigt. Gleichwohl ist es als sehr beachtenswerth hervorzuheben, dafs man nicht selten auch einer feineren Durchbildung dieser Motive, die im Einzelnen von einem merkwürdigen Verständnifs zeugt, begegnet, und dafs es auch auf keine Weise an Beispielen einer tieferen, mehr geistig belebten Auffassung fehlt. Es ist eine grofse Anzahl von Crucifixen jener Zeit an den verschiedensten Orten erhalten: Namen der Verfertiger

*) S. die Monogrammen-Tafel, 13.

aber kommen, was unter den angegebenen Umständen sehr natürlich ist, nur höchst selten vor, oder es ist nur diese oder jene mährchenhafte Tradition, welche den Namen eines von der Geschichte gefeierten Künstlers mit solchen Werken in Verbindung bringt. — Auch die Kunstkammer besitzt mehrere Crucifixe, welche in die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gehören dürften; unter ihnen zwei von nicht gewöhnlichem Verdienste. Das gröfste derselben, an welchem der 319
Christuskörper eine Höhe von etwa 14½ Zollen hat, gewährt, bei einer leichten und geistreichen Behandlung, einen bedeutsamen Gesammt-Eindruck; namentlich ist hier, durch eine gewisse Grofsartigkeit der Formen, besonders durch die kräftige Fülle der Brust, das unangenehm Gespreizte der vorgeschriebenen Haltung ansprechend aufgehoben. Doch ist Letzteres vielleicht zu sehr mit Absicht und auf Rechnung der feineren und edleren Verhältnisse der Körperformen durchgeführt; die Auffassung der Formen ist nicht ganz frei von Manier, und die Beine sind etwas zu schwer (was eben veranlafst scheint, um dem auseinandergereckten Oberkörper ein Gegengewicht zu geben). — Das zweite Crucifix, an 320.
welchem der Körper des Heilandes ungefähr 9¾ Zoll hoch ist, ist der Anlage nach weniger imponirend, die Haltung weniger bedeutsam; dabei aber herrscht hierin ein ungleich zarteres, weicheres Gefühl, sowohl für die Bildung des Körpers an sich, als auch für den Ausdruck jenes innerlichen Leidens, welches wir mit dieser Gestalt und diesem Momente uns verbunden denken müssen. — Zwei andre Crucifixe sind von geringerem künst- 321.
lerischem Werthe.

Es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dafs bei der zu jener Zeit so mannigfach verbreiteten Fabrikation der Crucifixe, die Elfenbeinschnitzer, die sich vorzugsweise mit diesen Gegenständen beschäftigten, von der für letztere angemessenen Behandlung gar Manches

auch auf andre Arbeiten übertragen, bei denen dasselbe vielleicht nicht in gleichem Grade motivirt war. So dürfte sich namentlich die Erscheinung erklären, dafs man hin und wieder Elfenbeinstatuetten findet, die bei anderweitig trefflichen Verhältnissen der Körperbildung durch eine gröfsere oder geringere Magerkeit der Beine auffallen. Schon oben (n. 298) wurde eines Beispieles der Art gedacht; Aehnliches wiederholt sich noch an einigen der beachtenswerthesten Arbeiten der Kunstkammer, zu denen wir uns nunmehr wenden.

322. Die eine von diesen ist die sitzende, 11 Zoll hohe Figur eines Ecce-homo. Der Heiland ist nackt und nur mit einem Schurze bekleidet dargestellt, mit der rechten Hand sich aufstützend, die linke über das höher aufgestemmte rechte Bein gelegt, das Haupt zur linken Seite geneigt. In der Dornenkrone scheinen die Stifte ursprünglich eingesetzt gewesen zu sein; gegenwärtig fehlen sie; die linke Hand, die geballt und durchbohrt ist, hielt ohne Zweifel das Rohr; die Beine sind nicht mit dem Körper aus Einem Stücke gearbeitet, sondern unter dem Gewande angesetzt. Der Sitz und die Stufen, auf denen der Heiland sitzt, gehören nicht zu der ursprünglichen Arbeit, was sich sowohl durch die modernere Behandlung des Elfenbeins, als vornehmlich daraus ergiebt, dafs die stützende Hand um ein Beträchtliches von der Fläche des Sitzes entfernt ist. An dem schwarzen hölzernen Postamente, welches das Ganze trägt, liest man mit grofsen Ziffern die Inschrift 1529; aber die Charaktere stimmen nicht mit jener Zeit und haben ein entschieden neu-alterthümliches Gepräge. Die Arbeit wurde im J. 1819 von einem Kunsthändler angekauft und findet sich im J. 1825 als ein angebliches Werk des Michelangelo und als aus der fürstlich Reufs'schen (?) Kunstkammer stammend, verzeichnet. Sie ist nicht ohne eigenthümlichen Werth; aber der Bezug auf Michelangelo (dessen Name freilich oft, wenn

auch ohne Uebereinstimmung mit den Berichten der Kunstgeschichte, bei Elfenbeinwerken genannt wird) ist hier nicht füglich statthaft; schon die Jahresbezeichnung, die auf eine absichtliche und nicht weiter motivirte Zurückführung des Werkes auf die Zeit Michelangelo's berechnet scheint, darf gegen eine etwa vorhanden gewesene Tradition Bedenken erregen. Wichtiger jedoch ist es, dafs das Nackte dieser Figur nicht überall dasjenige sichere Verständnifs zeigt, welches wir vor Allen bei jenem Meister erwarten dürfen, dafs in der Bildung dieses oder jenes feineren Körpertheiles etwas leise Schwülstiges sich ankündigt, was mit seinen plastischen Leistungen nicht übereinstimmt. Können wir den Verfertiger des in Rede stehenden Werkes (für den wir zur Zeit keinen Namen anzugeben wissen) demnach zwar nicht als auf dem höchsten Gipfel der Kunst stehend betrachten, so haben wir in ihm nichts desto weniger ein sehr glückliches Talent anzuerkennen; auch scheint das Werk ein beachtenswerthes Studium der grofsen Meisterwerke zu verrathen, wie namentlich die Haltung des Christuskörpers dem belvederischen Torso nachgeahmt sein dürfte. Das Ganze der Gestalt, in Haltung und Geberde, ist mit einem eben so grofsartigen, wie schlichten Sinne angelegt, die Behandlung voll Geist und Gefühl, die Ausführung, trotz der gerügten Mängel, nicht ohne lebendigen Sinn für Schönheit und Würde der Form; der Adel in den Formen der Brust, die männliche Kräftigkeit des gebeugten Rückens ist sehr glücklich aufgefafst. Die würdevolle Ruhe, welche in dem Gesammt-Eindrucke des kleinen Werkes liegt, findet ihre schönste Vollendung in den milden, tiefbedeutsamen Zügen des Gesichtes. Nur die Beine (die aber unbedenklich zu der ursprünglichen Arbeit gehören) sind, wie bereits angedeutet, etwas trockner gebildet; und dieser Umstand dürfte geeignet sein, uns wenigstens über die mehr handwerksmäfsige Sphäre, welcher

der Verfertiger angehörte, eine Art Aufschluſs zu geben. Unter solcher Voraussetzung erklären sich auch leicht die Widersprüche, die zwischen der merkwürdig geistreichen Auffassung und dem Mangel eines feineren anatomischen Verständnisses, welches letztere eben nur durch gründlichere Kunstbildung erreicht werden kann, liegen.

323. Neben diesem Ecce-homo ist die kleine Statuette eines h. Sebastian zu nennen. Der Heilige, nackt und nur mit einem kleinen Schurze bekleidet, steht aufgerichtet vor dem Baume da, an welchem sein emporgehobener linker Arm, sowie der niederhängende rechte, angebunden ist; das Gesicht ist, in Erwartung der bevorstehenden Marter, mit klagendem Ausdrucke nach oben gewandt. (Das Ganze ist 10½ Zoll, der Körper des Heiligen 7¼ Z. hoch.) Diese Gestalt ist noch von einem gröſseren Verdienste als die eben besprochene; der gesammte Oberkörper ist von einer ungemeinen, zart jugendlichen Schönheit; es ist die anmuthvollste Weichheit der Formen darin und doch zugleich eine Detaillirung, ein feines Verständniſs, welches selbst die leisesten Motive der Bewegung aufs Bestimmteste zu bezeichnen weiſs und auf eine vollkommen künstlerische Bildung hindeutet. Auch die Beine sind nicht ohne ein ähnliches Verständniſs gebildet; aber ihre Behandlung ist wiederum trockner, so daſs man auch hier eine gewisse Einwirkung der Crucifix-Arbeiten anzunehmen geneigt sein dürfte. Hiemit stimmt zugleich etwas Krampfartiges in der Haltung der Hände, was mit der übrigen Auffassung der Gestalt nicht ganz in Einklang zu stehen scheint. An dem Baumstamme ist ein hängendes Täfelchen (ohne darin befindliche Chiffre) ausgeschnitzt, dessen zierliche Einrahmung auf den Styl einer mehr vorgerückten Zeit des 17ten Jahrhunderts hindeutet. — Eine
324. zweite kleine Statuette des h. Sebastian ist ebenfalls nicht ohne Verdienst; auch hier sind aber die Beine

wieder etwas trocken behandelt. — Einige andre kleine 325.
Figuren eben desselben Heiligen sind dagegen ohne sonderlichen Werth.

Wesentlich verschieden von den zuletzt betrachteten 326.
Arbeiten ist die 13 Zoll hohe Statuette eines Herkules. Schnell vorschreitend, hält die Gestalt in der rechten Hand den Bogen und langt mit der linken nach der Schulter, um einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen; um die Hüften ist das Löwenfell gegürtet, am Boden liegt die Keule. Ohne eigentliche Bedeutsamkeit des Styles, ist die Figur doch eben so leicht, wie kräftig und lebenvoll durchgebildet; das rasche, sichere Vorschreiten namentlich ist ungemein glücklich ausgedrückt. In dem Detail der Formen herrscht ein treffliches Verständnifs und ein schönes Verhältnifs zum Ganzen, besonders was den Oberkörper, den Brustkasten und die Schultern anbetrifft; nur das Gesicht ist durch ein übertrieben kurzes, breites Verhältnifs der Theile weniger ansprechend. Die Ausführung ist, bei aller Kräftigkeit der Formen, höchst zart und bis ins Einzelnste belebt. Von der Seite gesehen, hat die Haltung der Figur etwas Gespanntes, Theatralisches, was aber bei der Betrachtung von vorn zum Vortheile des Gesammt-Eindruckes wesentlich verschwindet. An dem aus schwarzem Holz gearbeiteten (alten) Piedestal sind Reliefiguren von Elfenbein aufgelegt, die jedoch keine sonderliche Bedeutung haben; an der Vorderseite sieht man die Entführung der Dejanira durch den Nessus, — eine Darstellung, welche die Action der Statuette selbst zu erklären scheint.

Von verwandter Beschaffenheit ist eine zweite Ar- 327.
beit, eine Gruppe von 9½ Zoll Höhe, in welcher ebenfalls Herkules die Hauptfigur bildet; aber das, was an der vorigen als mifsfällig zu betrachten war, das minder Günstige der Stellung für gewisse Gesichtspunkte, die allzuschweren Gesichtsformen, ist hier nicht mehr vor-

handen. Es ist der Kampf des Herkules mit dem nemeïschen Löwen, dem aber noch, wie zur stärkeren Hervorhebung der Gewalt des Helden, die bereits überwundene lernäische Hyder hinzugefügt ist. Die Hyder, welche auf dem Rücken am Boden liegt, breitet sich der ganzen Darstellung als Fufs unter; ihr Körper ist löwenartig gestaltet, ihre Füfse sind noch wie im Todesschmerz emporgekrallt. Ihre Köpfe (die an die Köpfe des siebenköpfigen Drachen in Dürer's apokalyptischen Holzschnitten erinnern) sind abgeschlagen und ordnen sich auf eine ungezwungene Weise am Rande umher, wodurch für den Grund der Darstellung eine reiche Mannigfaltigkeit gewonnen wird. Auf zweien der Köpfe steht Herkules, ganz nackt, vornübergebeugt, indem er den Kopf des riesigen Löwen mit seinen Armen umschlingt und ihn so erdrückt. Die gewaltigste Anstrengung des Herkules ist höchst meisterhaft in jedem Theile seines Körpers ausgedrückt, und doch ist das Ganze seiner Figur, ohne zwar speciell an die Antike zu erinnern, eigenthümlich edel gehalten; es ist die reine, unbefangene Wahrheit der Natur. Ebenso vorzüglich ist aber auch der Todeskampf des Löwen dargestellt. Dieser steht aufgerichtet auf den Hinterfüfsen; den linken Vorderfufs hat er krampfhaft ausgestreckt, mit dem rechten reifst er furchtbar die Haut an der Lende des Helden zusammen. Der Kopf des Löwen ist voll des höchsten, bewunderungswürdigsten Ausdruckes: Wuth, Schmerz, ersticktes Gebrüll und der Kampf des letzten Augenblickes vereinigen sich in ihm auf eine wahrhaft ergreifende Weise. Mit dieser lebenvollen Darstellung des Momentes, mit dieser das ganze Werk durchwaltenden Naturtreue vereint sich endlich noch die vorzüglichste plastische Anordnung; das Ganze ist durchaus gerundet, in sich abgeschlossen, entwickelt bei den mannigfachen Verschiedenheiten, die jede Veränderung des Gesichtspunktes darbietet, ein vollkommen durchgebildetes, har-

monisches Verhältnifs seiner Theile, so dafs es ohne Zweifel den vorzüglichsten Leistungen seiner Zeit zugezählt werden mufs. Aber auch hier sind wir, bei den geringfügigen literarischen Notizen über diesen Zweig der Kunst und ohne durch ein sonstiges Merkmal geleitet zu werden, nicht vermögend, auf einen namhaften Meister als den Verfertiger des Werkes hinzudeuten. Eine eigenthümliche Einfalt der Natur-Auffassung indefs, wie sie zu der Zeit weder in den Niederlanden noch in Italien leicht gefunden wird, dürfte uns wenigstens veranlassen, den Meister unter den deutschen Künstlern zu suchen.

Bei einer andern Gruppe (ebenfalls von der Höhe 328
von 9½ Zoll) werden wir bestimmter nach Brabant gewiesen. Dies ist die sitzende, nackte Gestalt einer Omphale, welche das Löwenfell des Herkules über den Schoofs gelegt hat und seine Keule mit der linken Hand fafst; Amor ist auf ihren Knieen und schmiegt sich zu ihr empor. Beide Gestalten haben jene vollen, wenig mageren Formen, welche durch Rubens in die Kunst eingeführt wurden. Die Behandlung ist übrigens weich und lebendig, die ganze Arbeit tüchtig in ihrer Art.

Nicht ohne Verdienst, obgleich in der Auffassung 329
etwas nüchtern, ist ferner eine 10 Zoll hohe Gruppe welche Pan und Syrinx darstellt. In der Mitte ist ein Busch hochwallenden Schilfes, auf dessen einer Seite Pan steht, während das Weib auf der andern Seite, sich hinter das Schilf verbergend, liegt. Eine schlichte Naturwahrheit, die sich in der Gestalt der Syrinx zu einer eigenthümlichen Anmuth steigert, erhebt auch diese Arbeit über den Kreis des Gewöhnlichen. Das alte Postament der Gruppe ist mit zwei kleinen unbedeutenden Reliefs versehen.

Eine kleinere Gruppe, 8 Zoll hoch, stellt Adam 330
und Eva dar. Beide stehen nebeneinander, indem sie sich gegenseitig die Arme auf Schulter und Rücken le-

gen und Aepfel in den freien Händen halten. Im Allgemeinen zeichnen sich diese Figuren durch ein schönes Verhältnifs der Formen aus, die sogar ziemlich bestimmt eine Nachbildung der Antike verrathen; dabei aber fehlt der Durchbildung ein feineres Lebensgefühl, auch ist das Ganze bereits vorherrschend auf Präsentation berechnet.

331. Verschiedene Elfenbeinfiguren, von mittlerer und kleinerer Dimension, enthalten Nachahmungen bekannter antiker Statuen. Manche von ihnen, wie z. B. eine mediceïsche Venus, ein liegender Hermaphrodit u. a. m. sind nicht ohne Werth; manche mögen auch bereits der folgenden Zeit angehören.

332. Endlich sind noch einige kleine in Elfenbein gearbeitete Todtenköpfe namhaft zu machen, unter denen vornehmlich Einer höchst vortrefflich, sogar eigenthümlich geistreich ausgeführt und dessen untere Kinnlade beweglich gearbeitet ist. Ohne Zweifel rührt letzterer von der Hand des Nürnbergischen Elfenbeinarbeiters Christoph Harrich (st. um 1630) her, der in Arbeiten gerade solcher Art einen ausgezeichneten Ruf hatte. — Hiebei mag auch noch eine Reihe kleiner Arbeiten (von zum Theil zweifelhafter Bedeutung und Bestimmung), erwähnt werden, in denen, nach Art der Janusköpfe, an der Rückseite des Todtenkopfes noch ein zweiter Kopf angebracht ist. Sie bestehen aus verschie-
333. denem Material. Aus Silber und zum Auseinanderklappen eingerichtet sieht man einen Todtenkopf mit dem eines lebenden Kindes verbunden; hier ergiebt es sich deutlich, dafs das kleine Geräth als Balsamgefäfs diente. —
334. Aus Kokos geschnitten ist ein mit dem Kopfe eines jungen Mädchens verbundener Todtenkopf vorhanden. —
335. Ein drittes Stück, aus Elfenbein, zeigt an der Rückseite des Todtenkopfes den einer verstorbenen Frau. — Ein
336. viertes, ebenfalls aus Elfenbein, besteht aus dem Todtenkopfe und dem Kopfe Christi mit der Dornenkrone.

Dies Stück wurde zu Marienburg in Preufsen gefunden; eine Abbildung desselben findet sich in Dorow's „Denkmälern alter Sprache und Kunst, II," woselbst es auch (S. 67—84) näher besprochen und auf gnostische Mysterien gedeutet wird. Die Arbeit daran ist ziemlich roh und hat noch etwas Alterthümliches.

---

Während in der in Rede stehenden Periode das Elfenbein in so mannigfacher Weise zu künstlerischen Arbeiten verwandt wurde, finden sich Schnitzwerke in Holz, die in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich beliebt waren, in einer ungleich geringeren Anzahl vor. Den im Obigen, bei Gelegenheit des W. Jamnitzer (n. 266, f.) namhaft gemachten Holzschnitzwerken sind hier noch folgende anzureihen.

Zuerst die Statuette einer knieenden Heiligen, die 337.
in verschiedenen Motiven noch auf die Dürer'sche Schule zurückzudeuten scheint, dabei aber, in einer freieren Behandlung, das bestimmte Gepräge einer späteren Zeit trägt. Auf ihren Armen hält sie das Christuskind; sie kniet auf einem Kissen und hat auf demselben eine Krone vor sich liegen; ihr Mantel ist weit über ihre Füfse gebreitet. Das Ganze der Arbeit ist nicht ohne Geist und von anziehendem Eindrucke.

Fünf kleine in Holz geschnitzte Reliefs in Einem 338.
Rahmen, deren mittleres mit der Jahrzahl 1570 versehen ist, enthalten Scenen aus der Geschichte des Simson; sie tragen das entschiedene Gepräge der modernen Kunst, haben indefs keinen sonderlich künstlerischen Werth. — Ein gröfseres Relief, welches in ziemlich 339.
figurenreicher Composition die Kreuztragung vorstellt, erinnert ziemlich entschieden an die bekannten kleinen Gemälde der Brüder Franck; die Arbeit ist sehr sauber behandelt, aber nicht frei von mannigfach manierirten Bewegungen.

340. Einige sehr treffliche Hautrelief-Arbeiten von Holz gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an. Vorzüglich schön ist das eine dieser Werke, 10½ Z. breit und 7½ Z. hoch, welches einen liegenden Christusleichnam, dessen rechter Arm auf einen Todtenkopf gestützt ist und der von einem Engelknaben beklagt wird, darstellt. In geistreichster Entfaltung stellen sich hier dem Auge des Beschauers die Formen eines durchaus edlen und würdigen männlichen Körpers dar; das Ganze desselben ist in einem eben so schönen und grofsartigen Style gehalten, wie das Einzelne der Behandlung das zarteste, weichste Gefühl und zugleich ein vollkommen sicheres Verständnifs verräth. Die Auffassung des Nackten scheint vornehmlich der Richtung des Flamminga
341. zu entsprechen. (Eine ähnliche Composition zeigt sich in einem etwas kleineren Relief von Elfenbein; ohne einer näheren Beachtung unwerth zu sein, ist hier indefs weder dieselbe Bedeutsamkeit des Ganzen, noch dieselbe Zartheit und Richtigkeit des Einzelnen zu fin-
342. den). — Von gleicher Dimension mit dem eben besprochenen Holz-Relief und das Gegenstück desselben ist ein zweites, welches den Leichnam des h. Sebastian in ähnlicher Lage, den einen Arm desselben an den Baumstamm gebunden, und ebenfalls einen Engelknaben zu seiner Seite, vorstellt. Die Behandlung ist ganz ähnlich, namentlich dasselbe zarte Gefühl für das Detail der Form; aber die Lage ist minder günstig; die Brustpartie erscheint hiedurch ein wenig beengt, und der Gesammt-Eindruck hat somit nicht dieselbe Erhabenheit. —
343. Auch noch ein drittes Relief, von 10½ Zoll Höhe und 7½ Zoll Breite, ist von ähnlicher Behandlung. Es stellt einen Engel dar, welcher bemüht ist, den Leichnam Christi ins Grab zu legen; man sieht beide von vorn, den Christuskörper mit bedeutenden Verkürzungen, die aber nicht glücklich ausgefallen sind. Die Composition ist eine Nachahmung nach B. Spranger und findet sich

unter den Kupferstichen von H. Goltzius*). Das Werthvolle der Arbeit beruht hier demnach nicht sowohl in dem Ganzen als in der schönen Ausführung einzelner Partieen.

Ein Hautrelief, die Geifselung und Verspottung Chri- 344.
sti darstellend, gehört ebenfalls noch einer ähnlichen Richtung wie die besprochenen Arbeiten an; es finden sich auch hier noch im Einzelnen sehr beachtenswerthe Schönheiten. Aber die Ausführung hat nicht mehr die grofsartige Weise, die sich selbst noch in dem dritten der vorgenannten Reliefs bemerklich macht, und die Bewegungen sind nicht frei von Manier. — Neben die- 345.
ser Arbeit ist eine andre zu nennen, welche aus drei in Holz geschnitzten Statuetten besteht und ebenfalls die Geisselung Christi vorstellt. Die Schergen sind roh und in einer übertriebenen Weise gebildet; aber der Körper des an den Marterpfahl gefesselten Christus ist mit Gefühl und feinem Verständnifs durchgearbeitet, wenn auch in dem Gesammt-Verhältnifs ziemlich mager. Auch diese Figur dürfte wiederum den Verfertiger als einen an Crucifix-Arbeit gewöhnten Künstler bezeichnen lassen.

Abweichend von diesen Darstellungen und der Rich- 346.
tung der holländischen Genremaler verwandt, ist ein in Holz geschnitztes Relief, welches zwei Bauern und eine Frau, nebeneinander sitzend, trinkend und singend, darstellt und in einer trefflich derben Behandlung, mit frischem, kräftigem Humor ausgeführt ist. — Hieran reiht
sich endlich ein kleines Hautrelief, eine Gruppe von 347
drei Bauern, deren einer betrunken ist und von den beiden andern geführt wird, auch dies leicht, kräftig und mit Laune behandelt.

*) Bartsch, P. G. III. p. 83, n. 273.

Von Bronze-Arbeiten dieser Periode ist aufser den, im Obigen (n. 268.) und im Abschnitt V. angeführten Werken nur sehr Weniges vorhanden. Zunächst
318. dürften hier die in Bronze gegossenen Figuren dreier Knäbchen, jede 5 Zoll lang, welche auf Decken gestreckt daliegen, zu nennen sein. Diese kleinen Arbeiten sind im J. 1689 unter dem Namen des Fiammingo (geb. 1594, gest. 1644) auf die Kunstkammer gekommen, und in der That entsprechen sie vollkommen den anmuthig naiven Kinderfiguren, in denen dieser Meister, neben grofsartigeren Werken, so eigenthümlich ausgezeichnet ist.

319. Bedeutender ist sodann die lebensgrofse (1 Fufs 1 Zoll hohe) Bronzebüste König Carls I. von England (reg. von 1625—1649). Die Brust ist mit einem Harnisch bekleidet. Ohne zwar durch eine zartere, feinere Belebung ausgezeichnet zu sein, ist die Arbeit doch im Ganzen recht frisch und kräftig ausgeführt und das individuell Eigenthümliche in den Zügen des Königs gut aufgefafst. Welchem der verschiedenen Bildhauer, die von diesem kunstliebenden Monarchen beschäftigt wurden, die Büste zuzuschreiben sei, vermögen wir, in Ermangelung anderweitiger Kennzeichen, nicht zu bestimmen.

---

Als Beschlufs der plastischen Werke dieser Periode betrachten wir eine Reihe von Portrait-Medaillons, die aus verschiedenen Stoffen bestehen. Mehrere gröfsere Medaillons, unter Glas, sind aus Wachs gearbeitet und mit naturgemäfsen Farben bemalt. Sie stellen zumeist fürstliche Personen aus dem Ende des sechszehnten und dem siebenzehnten Jahrhundert dar und haben, ohne eigentlich tieferen Kunstwerth, doch das Verdienst einer handwerklich tüchtigen Arbeit, oft auch einer sicheren individualisirenden Auffassung.

Bemerkenswerth ist, unter andern, das Bildnifs des 350.
Königes Christian IV. von Dänemark (gest. 1648), mit
dem Namen des Verfertigers C. Rappo. Das Bildnifs 351.
des Königes Christian V. von Dännemark (gest. 1699),
welches mit den Buchstaben G. W. bezeichnet ist, ge-
hört bereits einer späteren Zeit an. — Interessant dürfte 352.
ein Medaillon mit dem Brustbilde des Königes Gustav
Adolph von Schweden sein, indem eine, auf die Kapsel,
darin es sich befindet, aufgedruckte Inschrift besagt,
dafs es dasselbe sei, welches der König der Jacobina
Lauber von Augsburg im J. 1632 sammt seinem durch-
löcherten Spitzenkragen verehrt. (Bekannt ist die Ge-
schichte, wie diese Dame sich auf einem Balle in
Augsburg gegen einige handgreifliche Liebkosungen des
Königs auf nicht minder handgreifliche Weise gewehrt
hatte, so dafs der Spitzenkragen des Helden die Spuren
davon tragen mufste; wie aber der König bestrebt war,
seine Kühnheit durch volle Anerkennung ihrer sittsamen
Standhaftigkeit wiederum gut zu machen.) Die Arbeit
des Portraits ist übrigens wenig ausgezeichnet und nur
der Spitzenkragen, den der König trägt, mit höchster
Zierlichkeit ausgearbeitet, — welches Letztere, falls es
sich mit jener Inschrift richtig verhält, auf besonderen
Befehl des Fürsten geschehen sein dürfte. —

Sodann sind einige kleinere, in Perlmutter gear-
beitete Medaillons zu nennen. Das vorzüglichste unter 353.
diesen ist ein Profil-Portrait des gelehrten Bambergi-
schen Bischofes Johann Philipp von Gebsattel, mit der
Umschrift: „1603. *Joan. Philip. Eps. Bamber. Aeta-
tis* 46." Auf der Rückseite ist das Wappen. — Ein
Medaillon mit dem Portrait Gustav Adolphs ist wiederum 354.
von nur geringer Bedeutung. — Ein hochovales Perlmut-
ter-Medaillon mit dem Bildnisse des Wilibald Pirckhey- 355.
mer dürfte ebenfalls in diese Zeit zu setzen sein. Es
ist der grofsen runden Medaille auf W. Pirckh. vom J.
1517 (vergl. Doppelmayr: „Nachricht von den Nürnb.

Mathematicis und Künstlern" t. XV.) nachgebildet, mit einigen geringen Abweichungen, welche besonders durch die verschiedene Form des Medaillons begründet sind. Die Arbeit, sauber ausgeführt, ist ohne sonderlichen Aufwand von Geist, ziemlich starr und befangen. Die Namensumschrift heifst hier: „*Bilibaltus Pirckheymer.*" Aufserdem findet sich dabei das, aus den Buchstaben HSR zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

356. Unter den in Metall gearbeiteten Portrait-Medaillons dieser Zeit ist vor Allen ein Exemplar jenes prächtigen Schaustückes, welches von dem Nürnbergischen Goldschmiede Hans Pezolt oder Bezold (st. 1633) auf Albrecht Dürer gefertigt wurde, zu nennen. Es ist eine genaue Wiederholung jenes in Will's Nürnb. Münzbelustigungen (I, S. 285) abgebildeten und beschriebenen Stückes: auf der Vorderseite das silberne Brustbild Dürers im Profil, im Pelzkleide und der gesammten Pracht seiner langen Locken, auf vertieftem vergoldetem Grunde, (mit diesem aber nicht aus Einem Stück, sondern aufgelöthet), umher ein breiter silberner Rand mit der eingegrabenen Umschrift; auf der Rückseite eine Inschrift zum Ruhme Dürers und auch Pezolts, aus vier lateinischen Distichen bestehend, deren Buchstaben erhaben aus Silber gearbeitet sind, während der Grund mit einer tief dunkelrothen (nicht schwarzen) Emaille ausgefüllt ist. Bei aller Pracht und Sauberkeit ist das Bildnifs Dürer's in dieser vielgerühmten Arbeit indefs ohne ein eigentlich künstlerisches Gefühl, ohne feinere Detailbildung ausgeführt; die Nase namentlich hat eine ungefüg schwere Form. Merkwürdig auch ist der Inhalt der Inschrift. Nennt ihn die Umschrift der Vorder-

*) Brulliot (*Dict. d. m.; nouv. éd.*) I, no. 2188, a. — Er spricht von dem oben genannten Perlmutter-Medaillon, mit der Angabe, dafs dasselbe früher in der Sammlung des Hrn. Heinlein zu Nürnberg befindlich gewesen sei. Ueber den Namen des Verfertigers weifs er Nichts mitzutheilen

seite allerdings zwar den „deutschen Apelles," so weifs jene, um die Gröfse seines Genie's zu bezeugen, den Leser doch auf weiter Nichts, als auf die Lektüre der Bücher, welche Dürer geschrieben, hinzuweisen. In diesen also bestand zu jener Zeit vorzugsweise der Ruhm des Meisters. (Vergl. oben S. 66, f.). — Aufserdem sind noch verschiedene kleinere, auf Dürer geprägte Medaillen vorhanden, die ebenso wie die genannte, in diese spätere Zeit gehören dürften. Unter ihnen nennen wir eine, auf deren Rückseite drei ritterliche Herren zu Rofs dargestellt sind.

Eigenthümlich interessant sind drei gröfsere Portrait- 357.
Medaillons von der Hand eines anderen Nürnbergischen Künstlers der Zeit, des Bildhauers Georg Schweigger (geb. 1613, gest. 1690). Sie sind hohl in Bronze gegossen, stark erhaben gearbeitet, sehr sauber ciselirt und vergoldet. Die Personen, welche sie darstellen, gehören wiederum der früheren Zeit an; es sind: Pirckheymer, Melanchthon und Theophrastus Paracelsus, die beiden ersten nach den bekannten Dürer'schen Kupferstichen. Auf dem Holzdeckel, der die rohe Rückseite des Pirckheymer'schen Medaillons schliefst, steht die alte eingeprägte Inschrift: „*Georg Schweigger, Bilthauer von Nurnberg fec.*" Ohne ebenfalls eine höhere künstlerische Bedeutung zu haben, zeichnen sich diese Arbeiten, wie durch die grofse Feinheit der Ausführung, so auch durch die allgemeine Tüchtigkeit der Anlage aus. — Von gleicher handwerksmäfsiger Tüchtigkeit, aber ohne 358.
jene saubre Ciselirung, sind noch 6 andre, ähnlich gearbeitete Medaillons, in denen sich die Bildnisse des Melanchthon und Theophrastus wiederholen, und aufserdem Erasmus, Dürer, und zweimal ein Kopf, den man vielleicht für Luthers Bildnifs halten dürfte, dargestellt sind. —

Einige Glasscheiben enthalten, in geschliffener 359.
Arbeit, Portraitbildnisse aus dem Anfange des sieben-

zehnten Jahrhunderts; es sind die Bildnisse einiger nassauischen Herzoge und des Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg. Interessant als frühe Beispiele dieser Kunsttechnik, sind sie im Uebrigen noch ziemlich unbeholfen und ohne künstlerische Freiheit gearbeitet. —

In höchst vollendeter Technik dagegen tritt uns auch in dieser Periode die Stempelschneidekunst entgegen, obgleich wir freilich — bei der mit der Kunstkammer verbundenen Siegelsammlung — die Erfolge derselben nicht an freien figürlichen, sondern nur an stylisirt ornamentistischen Darstellungen (an blofsen Wappen) beobachten können. Ueberall jedoch zeigen uns die letzteren, bei den zu jener Zeit beliebten kleinen Siegeln ebenso, wie bei denen von gröfster Dimension, eine klare Gesetzmäfsigkeit in der Führung der Linien, eine gedrungene Fülle in der Bildung der Form, eine Präcision in der Ausführung, welche sie von den späteren, besonders des achtzehnten Jahrhunderts und nicht minder der heutigen Zeit, sehr vortheilhaft unterscheiden. Es mag genügen, hier nur Ein vorzüglich interessantes Beispiel, ein grofses, in rothes Wachs gedrucktes Urkunden-Siegel des Kaisers Ferdinand III., der von 1637—1658 regierte (No. V.), namhaft zu machen. Dies enthält den doppelten Reichsadler mit der kaiserlichen Krone, auf der Brust das gekrönte Wappenschild mit den Insignien des goldenen Vliefses, auf dem Grunde eine Teppich-Verzierung, und Kränze zur Einfassung. Der Umkreis des Siegels ist hier in schönstem Gleichmaafs ausgefüllt; in den Naturformen (des Adlers) verbindet sich das freiere Element auf eine sehr kräftige Weise mit den strengeren Bedingnissen der Wappenform; dabei herrscht durchweg die zarteste Ausführung alles Einzelnen, der reinste Schwung in den Linien; und vornehmlich in der Umrahmung des eigentlichen Wappens zeigt

360.

sich der sogenannte barocke Styl der Zeit in einer höchst geschmackvollen Weise durchgebildet.

## 6. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.

Die letztgenannten Arbeiten leiten zu den eigentlich zeichnenden Künsten über, von denen wiederum (ausser den, bei Gelegenheit der Kunstschränke namhaft gemachten Arbeiten) noch einige für die in Rede stehende Periode anzuführen sind. Als eins der frühesten unter 361.
diesen nennen wir eine kleine längliche Elfenbeintafel, auf welcher zwei Tritonen, die um eine Nymphe kämpfen, gravirt sind; das Ganze leicht, aber kräftig, nicht ohne Laune und frische Lebendigkeit gehalten. Die Platte ist mit den Buchstaben HS. bezeichnet, die auf den Nürnbergischen Kupferstecher Hans Siebmacher (gest. 1611) zu deuten sein dürften.

Vier hochovale Medaillons von nicht starkem Silberblech sind mit ebenfalls gravirten Portraits versehen. Sie sind sämmtlich sehr tüchtig und lebenvoll gearbeitet, und von der Hand eines und desselben Künstler, des Kupferstechers Simon de Passe (geb. 1581 in Utrecht); auf dreien von ihnen findet sich die Bezeichnung des letzteren, auf einem die des Ortes — London. Das gröfste Medaillon stellt den König Jacob I. von England 362.
(gest. 1625) nebst seiner Gemahlin und seinem Sohne, dem nachmaligen Könige Carl I. dar. — Das zweite 363.
enthält das Bildnifs desselben Königes und daneben das aus den Buchstaben PS zusammengesetzte Monogramm des Stechers*). — Auf dem dritten ist Carl I., noch 364.

*) Wie bei Brulliot (*Dict. d. m. nouv. éd.*) I, no. 3031

mit dem Titel als Prinz von Wallis, dargestellt, obgleich der Bezeichnung des Künstlers bereits das J. 1626 (schon im vorigen war der König zur Regierung gekommen) beigefügt ist; diese heifst hier nemlich, mit näherer Andeutung des Namens: „*Si. Pa. fec. anno* 1626." —

365. Das vierte Medaillon enthält das Bildnifs der Maria von Oesterreich, Infantin von Spanien (nachmaligen Gemahlin des Kaisers Ferdinand III.), mit der Bezeichnung: „*Simon Pass. fecit Lon.*"

Sodann sind verschiedene kleine gemalte Portraitbilder, zum Theil mit Wasserfarben in Miniatur gemalt, zum Theil Oelbildchen kleiner Dimension, anzuführen. Unter

366. diesen ist namentlich eine Reihe kleiner, in Miniatur gemalter Medaillons, in Bezug auf die ungemein anmuthige, ebenso geistreich lebenvolle wie zierlich ausgeführte Arbeit, die sich in ihnen kund giebt, als merkwürdig hervorzuheben. Sie stellen den Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz (seit 1619 König von Böhmen, — der in der Schlacht am weifsen Berge bei Prag Kurwürde und Krone verloren hatte und 1632 starb), seine Gemahlin (eine Tochter König Jacobs I. von England) und ihre Kinder dar, — ursprünglich 12 Stücke, von denen gegenwärtig indefs 2 Bilder fehlen. Die emaillirten Fassungen der Medaillons hängen zusammen, so dafs sie, zusammengelegt, eine kleine Rolle bilden; auf der Rückseite eines jeden ist Name und Alter der dargestellten Personen, sowie die Zeit der Anfertigung, 1632 und 1633, angegeben. In diesen Jahren aber hielt die Familie sich in London auf; wir haben demnach diese schönen kleinen Malereien wiederum als Erzeugnisse des lebhaften Kunstbetriebes, welchen König Carl I. von England in seinen Umgebungen zu erwecken wufste, zu betrachten. Auf einigen von ihnen hat sich auch der Verfertiger mit den Buchstaben A. C. bezeichnet, was ohne Zweifel auf den Namen eines der berühmtesten Miniaturmaler, der zu jener Zeit in England lebte, des

Alexander Cooper, zu deuten ist. Leider haben sich nicht alle Stücke gleichmäfsig gut gehalten.

Endlich reihen sich an die letzteren Arbeiten der in Rede stehenden Periode noch einige andre Malereien und Zeichnungen an. Unter diesen ist zunächst anzu- 367.
führen eine grofse runde Holzkapsel mit dem in Oel gemalten Bildnisse Christi. In dem Deckel der Kapsel findet sich der bekannte Brief des Lentulus an den römischen [illegible]nat über die Person Christi mit zierlicher Schrift eingeschrieben. Das Bildnifs befolgt (wie solche Beispiele öfters vorkommen) die Züge, die jener Brief, wenn auch in sehr allgemein gefafsten Ausdrükken, über die körperliche Erscheinung Christi entwirft; ohne den eigentlichen Ausdruck tieferen Gefühles, zeichnet es sich durch die Ruhe der Form und durch eine gewisse Feinheit und Einfachheit des Tones aus. Die Art und Weise der Malerei deutet auf die Zeit um das J. 1600.

Eine Reihe von kleinen Pergamentblättern (3½ Zoll 368
breit und 2½ Z. hoch) ist mit zierlichen Zeichnungen in Silberstift versehen: 16 Stück mit Landschaften und eins mit einem Wappen (welches dem der Familie von Brenken ähnlich ist). In den Landschaften sind die Schatten leicht bräunlich mit dem Pinsel angelegt; darüber ist die Zeichnung, soviel als möglich in parallelen Linien, ausgeführt und nur wenig Schattentöne, zur Vermehrung des Effekts, wiederum mit dem Pinsel verstärkt. Der Charakter dieser kleinen Landschaften, die in solcher Art ungemein fein, heiter und geistreich gehalten sind, ist der jener landschaftlichen Schule, die im Süden, in der Nachfolge des Claude Lorrain, ihre Vorbilder suchte; auch finden sich unter ihnen, im Einzelnen, wirkliche römische Ansichten. Der Verfertiger nennt sich auf einigen von ihnen mit dem Namen Coq, auch de Coq; als Zeitbestimmung findet sich die Jahrzahl 1647.

# VIII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts.

## 1. Vorbemerkung.

### Kunstschränke.

Die Kunstwerke aus der ersten Hälfte, vornehmlich aus dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, die wir im Vorigen betrachtet haben, zeichnen sich — wenn sie auch die schlichte Naivetät der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts selten erreichen, — mehr oder minder zumeist durch das Gepräge eines heiteren Adels, durch ein lebhaftes Gefühl für Anmuth und Klarheit der Form aus. Andre Verhältnisse treten nach der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ein, da, wenigstens in Deutschland, die furchtbaren Stürme des dreifsigjährigen Krieges das glänzende Leben der Städte gebrochen, den fröhlichen Betrieb der reichen Kunstwerkstätten niedergedrückt hatten. Allerdings zwar wird, in mannigfachen Beispielen, nicht minder auf Pracht und Eleganz hingearbeitet; aber es breitet sich mehr und mehr ein dum-

pfer Ton des Gefühles über die neuhervorgebrachten Kunstleistungen aus. Eine nicht selten schwerfällige Ueberladung der Dekoration, ein krauses, stylloses Schnörkelwesen, Gestalten mit affektirt theatralischen Geberden oder in beschränkter Nachahmung einer gemeineren Natur gebildet, — alles dies gewinnt nunmehr allmählig die Oberhand. Um den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts machen sich zwar, unter dem vorherrschenden Einflusse der damaligen französischen Kunst, mannigfach achtbare Bestrebungen nach einer edleren Eleganz der Darstellung bemerklich, aber zum gröfsten Theile sind auch sie von einer mehr oder minder bedeutenden Affektation des Vortrages nicht frei. Nur, wo die älteren Schulen noch eine entschiedene Nachwirkung auf die neuen Leistungen ausüben konnten, nur wo einzelne grofsartige Individuen von bedeutendem Einflusse auftraten, begegnen wir auch hier wahrhaft ansprechenden Erscheinungen. In Rücksicht auf die technischen Verhältnisse ist übrigens diese Zeit nicht minder reich an eigenthümlichen Leistungen, ja es scheint fast, als ob man, in Ermangelung einer gröfseren geistigen Frische, sich gerade durch technisches Raffinement mehrfach schadlos zu halten gesucht habe. Die Kunstkammer bietet uns solcher Art, in der einen und in der anderen Rücksicht, unter den Kunstarbeiten dieser Zeit sehr beachtenswerthe Beispiele dar. Vieles hievon ist speciell für den brandenburgischen Hof — unter der Regierung des grofsen Churfürsten Friedrich Wilhelm (1640—88) und unter der seines Nachfolgers Friedrich III. (1688—1713, der im J. 1701 die königliche Würde unter dem Namen Friedrich I. angenommen hatte) — gefertigt und steht zum Theil in bestimmtem Bezuge zu den beiden ebengenannten Fürsten. —

Zunächst sind verschiedene Arbeiten zu nennen, welche sich den im Obigen betrachteten Kunstschränken anreihen. Sehr brillant ist unter diesen ein Schrank. 369.

dessen Vorderseite durchweg mit einem feinen, in Silber getriebenenen und mit bunten Emaillefarben sauber bemalten Blumenwerk bedeckt ist. Dazwischen sind mannigfache Reihen edler Steine eingelegt und größere Relief-Medaillons aus einem grünlich blauen Glase, auf denen Köpfe und mancherlei mythische Figuren, zum Theil in einem trefflichen Style, dargestellt sind. In der Mitte der Vorderseite erhebt sich ein kleiner Giebelbau mit einer, in ähnlicher Art prächtig geschmückten Uhr. Auf der Spitze des Giebels steht die Elfenstatuette einer Minerva; zu ihren Seiten sitzen andere weibliche Statuetten mit Musikinstrumenten, ebenfalls aus Elfenbein gearbeitet; der Styl dieser Figuren ist allerdings bereits ziemlich theatralisch, die Ausführung aber nicht ohne Sauberkeit und Geschmack. Die Seiten des Schrankes sind einfacher und nur mit Elfenbein und Schildpatt geschmückt. Leider ist die reiche Vorderseite des Schrankes mehrfach beschädigt; mehrere der Glas-Medaillons sind herausgebrochen, wobei zugleich auch die emaillirten Ornamente gelitten haben. Dies ist durch Denon, den General-Direktor der Museen von Paris unter Napoleon geschehen, der jene Arbeiten für antike Cameen hielt; da sie sich aber nicht als solche auswiesen, so wurden sie nicht (wie die übrigen Kunstschätze der Sammlung im J. 1806) nach Paris mitgenommen, und so finden sie sich noch gegenwärtig in der Kunstkammer aufbewahrt *).

370. In ähnlicher Pracht, aber ohne die künstlerischen Vorzüge des ebengenannten, ist die Vorderseite eines zweiten Schrankes gearbeitet, der in der Kunstkammer unter dem Namen des „moskowitischen Kunstschrankes" aufbewahrt wird. (Ueber den Ursprung dieses Namens ist keine nähere Nachricht vorhanden.) Die Vorderseite

*) S. L. v. Ledebur, Geschichte der K. Kunstkammer in Berlin. S. 38.

bildet eine grofse, wunderlich barocke Pracht-Architektur von Elfenbein mit blauen gewundenen Säulen, mit schnörkelhaften, reich emaillirten Verzierungen und mit barocken Statuen, an denen das Nackte vergoldet, die Bekleidung mit bunten Emaillefarben bemalt ist. Auserdem ist noch eine Menge kleiner, in Glas geschliffener Gegenstände, die aber auch keinen eigentlichen Kunstwerth haben, an der Vorderseite des Schrankes vorhanden.

Ein kleinerer Schrank, von achteckiger Form, mit 371.
vier breiteren und vier schmalen Seiten, wird ganz und gar aus Glasplatten mit eingeschliffenen Darstellungen gebildet; vergoldete Holzarbeiten, die mit Edelsteinen und silbernem Filigran geschmückt sind, fassen die Platten ein. Der Haupttheil des Schrankes ruht auf einem vorspringenden Untersatze; vor seinen schmaleren Seiten stehen je drei gewundene Glassäulen; ein dachförmiger Deckel bildet den Schlufs. Die geschliffenen Darstellungen sind zum Theil mythologischen Inhalts (wie z. B. auf der oberen Platte des Daches Diana und Actäon dargestellt sind), zum Theil gehören sie dem modernen Leben an und enthalten Jagd- oder Schlachtscenen u. dergl.; unter letzteren ist namentlich eine grofse Seeschlacht anzuführen. Die künstlerische Auffassung ist hier ohne sonderliche Bedeutung, auch die Technik der Schleifarbeit noch ziemlich roh; doch dürfte sie, auf eine so eigenthümlich reiche Weise und wenigstens in manchen Einzelheiten der Darstellungen nicht ohne glücklichen Erfolg angewandt, für die Geschichte dieses besonderen Kunstzweiges immer sehr beachtenswerth sein.

Die ebengenannten Arbeiten gehören ohne Zweifel 372.
noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Ein zierliches Schränkchen vergegenwärtigt dagegen den Stand der Kunst um die Zeit des Jahres 1700. Es bildet eine brillante Architektur im Style der Zeit, mit geschmackvoll ausgeführten korinthischen Säulen und mit hohem

Giebelaufsatze, in dem eine astronomische Uhr enthalten ist. Das Hauptmaterial der Arbeit besteht aus Schildpatt. Das Ganze und namentlich der Giebelaufsatz ist reichlich mit silbernen und vergoldeten Ornamenten, Reliefs und Statuetten besetzt, deren Bildung indefs keinen sonderlichen Sinn mehr für schöne Form (oder für Form überhaupt) verräth. — In einer Schieblade des Fufses wird eine Anzahl kleiner silberner und vergoldeter Geräthe, die mit sauberen Email-Malereien verziert sind, aufbewahrt. Diese Malereien sind in demselben französisch theatralischen Style, wie namentlich die Emaillen der Gebrüder Huaut (vergl. unten, n. 471 ff.), ausgeführt.

373. Den genannten Arbeiten ist noch ein kleines Holzkästchen anzureihen, welches reich mit Gruppen von Früchten decorirt ist, die aus bunten Steinen zierlich und mit Feinheit geschnitten sind.

---

## 2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material.

374. An silbernem Prachtgeräth ist für diese Periode nicht sonderlich viel anzuführen. Das Bedeutendste sind einige Pokale, deren Schmuck aus eingesetzten Schaustücken besteht und von denen der gröfste, sich auf die Stiftung und Dotirung der Universität Marburg beziehend, die Bildnisse hessischer Landgrafen enthält. —

375. Sehr zierlich sind einige, in Filigran gearbeitete, Geräthe.

376. An getriebenen Arbeiten in Silber, zumeist kleinerer Dimension, ist eine grofse Menge, darunter jedoch nur sehr wenig von künstlerischer Bedeutung, vorhanden. Das Meiste hievon gehört der Zeit um den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts an. Interessant ist ein ziemlich grofses, schalenartig vertieftes Medaillon mit dem

stark hervorgetriebenen Bilde eines reitenden geharnischten Feldherrn; im Hintergrunde die Andeutung einer Schlacht. Hier ist die Darstellung fein und belebt; das Kostüm deutet auf die zweite Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. — Auch ein Paar zweiseitige getriebene 377.
Medaillen holländischer Arbeit verdienen Beachtung. Die eine bezieht sich auf den Admiral Ruyter d. ä., die andere auf den grofsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, den sie als „*Keurvorst van Brandenburg*, 1666" bezeichnet. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das von zwei Kriegern bekrönte Brustbild des Kurfürsten, auf der Rückseite eine allegorische Darstellung.

---

An kleinen Holz-Schnitzwerken ist aus der in Rede stehenden Periode wiederum nicht sonderlich Mannigfaltiges vorhanden. Unter diesen ist das Relief einer Ma- 378.
donna, welche ihrem Kinde die Brust giebt (im Style der Compositionen Maratti's) nicht ohne eine gewisse Anmuth. — Mehrere Kampfscenen, die ungefähr den 379.
Compositionen Lebrun's zu vergleichen sind, zeichnen sich durch lebendig bewegte Darstellung und durch feine Ausführung vortheilhaft aus. — Sehr kunstreich ist ein 380.
kleines figurenreiches Schlachtstück, dessen Hautrelief nach vorn zu fast als freie Gruppe heraustritt. Es stellt die Schlacht Josua's mit den Amalekitern dar, im Hintergrunde den Moses, auf dem Berge betend. In den Menschen und Thieren ist ein aufserordentlich bewegtes Leben, das Einzelne der Form zwar — durch gewaltsam anschwellende Muskeln — etwas manierirt, was aber in dem Style des Ganzen und in der Darstellung höchster Kraftäufserungen, eine (wenn auch bedingte) Rechtfertigung findet. — Zwei Hautreliefs mit Jagdscenen, eine 381.
Hirschjagd und eine Eberjagd, sprechen ebenfalls durch ihre saubere Ausführung an. — Zwei bacchische Haut- 382.

Giebelaufsatze, in dem eine astronomische Uhr enthalten ist. Das Hauptmaterial der Arbeit besteht aus Schildpatt. Das Ganze und namentlich der Giebelaufsatz ist reichlich mit silbernen und vergoldeten Ornamenten, Reliefs und Statuetten besetzt, deren Bildung indefs keinen sonderlichen Sinn mehr für schöne Form (oder für Form überhaupt) verräth. — In einer Schieblade des Fufses wird eine Anzahl kleiner silberner und vergoldeter Geräthe, die mit sauberen Email-Malereien verziert sind, aufbewahrt. Diese Malereien sind in demselben französisch theatralischen Style, wie namentlich die Emaillen der Gebrüder Huaut (vergl. unten, n. 471 ff.), ausgeführt.

373. Den genannten Arbeiten ist noch ein kleines Holzkästchen anzureihen, welches reich mit Gruppen von Früchten decorirt ist, die aus bunten Steinen zierlich und mit Feinheit geschnitten sind.

## 2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material.

374. An silbernem Prachtgeräth ist für diese Periode nicht sonderlich viel anzuführen. Das Bedeutendste sind einige Pokale, deren Schmuck aus eingesetzten Schaustücken besteht und von denen der gröfste, sich auf die Stiftung und Dotirung der Universität Marburg beziehend, die Bildnisse hessischer Landgrafen enthält. —

375. Sehr zierlich sind einige, in Filigran gearbeitete, Geräthe.

376. An getriebenen Arbeiten in Silber, zumeist kleinerer Dimension, ist eine grofse Menge, darunter jedoch nur sehr wenig von künstlerischer Bedeutung, vorhanden. Das Meiste hievon gehört der Zeit um den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts an. Interessant ist ein ziemlich grofses, schalenartig vertieftes Medaillon mit dem

stark hervorgetriebenen Bilde eines reitenden geharnischten Feldherrn; im Hintergrunde die Andeutung einer Schlacht. Hier ist die Darstellung fein und belebt; das Kostüm deutet auf die zweite Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. — Auch ein Paar zweiseitige getriebene 377.
Medaillen holländischer Arbeit verdienen Beachtung Die eine bezieht sich auf den Admiral Ruyter d. ä., die andere auf den grofsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, den sie als „*Keurvorst van Brandenburg*, 1666" bezeichnet. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das von zwei Kriegern bekrönte Brustbild des Kurfürsten, auf der Rückseite eine allegorische Darstellung.

An kleinen Holz-Schnitzwerken ist aus der in Rede stehenden Periode wiederum nicht sonderlich Mannigfaltiges vorhanden. Unter diesen ist das Relief einer Ma- 378.
donna, welche ihrem Kinde die Brust giebt (im Style der Compositionen Maratti's) nicht ohne eine gewisse Anmuth. — Mehrere Kampfscenen, die ungefähr den 379.
Compositionen Lebrun's zu vergleichen sind, zeichnen sich durch lebendig bewegte Darstellung und durch feine Ausführung vortheilhaft aus. — Sehr kunstreich ist ein 380.
kleines figurenreiches Schlachtstück, dessen Hautrelief sich vorn zu fast als freie Gruppe heraustritt. Es stellt die Schlacht Josua's mit den Amalekitern dar, im Hintergrunde den Moses, auf dem Berge betend. In den Menschen und Thieren ist ein aufserordentlich bewegtes Leben, das Einzelne der Form zwar — durch gewaltsam geschwellende Muskeln — etwas manierirt, was aber in dem Style des Ganzen und in der Darstellung höchster Leidenschaftäufserungen, eine (wenn auch bedingte) Rechtfertigung findet. — Zwei Hautreliefs mit Jagdscenen, eine 381.
Bärenjagd und eine Eberjagd, sprechen ebenfalls durch ihre saubere Ausführung an. — Zwei bacchische Haut- 382.

reliefs mittlerer Gröfse sind mit dem Namen des Verfertigers S. G. Schwanndaller bezeichnet; ohne sonderlich geistreiche Auffassung, enthalten sie doch manches Naive in einzelnen Figuren und sind in einer, wenigstens handwerksmäfsigen Tüchtigkeit gearbeitet. —

Ein eigenthümlicher Kunstzweig, der in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts beliebt wurde, besteht in Relief-Arbeiten, die musivisch aus verschiedengefärbten Hölzern zusammengesetzt wurden. Die Kunstkammer besitzt verschiedene Werke der Art. Das
383. interessanteste derselben ist ein grofses Brettspiel (1 Fufs 8 Zoll im Quadrat), welches mit der Inschrift: „*Johan Georg Fischer fecit* 1661." versehen ist. Die obere Fläche des Deckels ist mit einer reichen Relief-Composition in dieser Art, die Schlacht von Zama vorstellend, die sich durch ein frisches energisches Leben und eine gewisse Sauberkeit der Behandlung auszeichnet, geschmückt. Das Innere des Brettspiels ist mit einfachen musivischen Verzierungen ähnlicher Art (aber ohne Relief) versehen; die Brettsteine enthalten, auf der einen
384. Seite, in Relief gearbeitete Kriegsgeräthe*). [Eine treffliche kleinere Arbeit von ganz ähnlicher Technik und vollkommen übereinstimmendem Style, ein Relief, welches Araber zu Rofs, mit einem Löwen kämpfend, darstellte, wurde kürzlich, während der Verfasser auf der Kunstkammer arbeitete, daselbst zur Ansicht vorgewiesen. Das Relief war mit einem Monogramm, welches aus den Buchstaben HGF zusammengesetzt, somit ohne allen Zweifel ebenfalls als Hans Georg Fischer zu deuten war, und aufserdem mit der Beischrift „*Egra*" versehen, wodurch zugleich der Wohnort dieses Künstlers — Eger — festgestellt sein dürfte**).]

*) Mehrere Arbeiten von Joh. G. Fischer, von denen zwei ebenfalls aus Brettspielen mit Schlachtstücken bestehen, finden sich im grünen Gewölbe zu Dresden.

**) S. die Monogrammen-Tafel. 16. — Es scheint, dafs diese

Mehrere ähnliche Arbeiten, doch nicht von demselben Werthe sind noch auf der Kunstkammer vorhanden. Unter diesen mögen hier nur, der eigenthümlichen 383.
Darstellung wegen, die Reliefs auf den kreisrunden Seitenflächen einer Pulverflasche genannt werden. Auf der einen Seite sieht man einen Reiter in römischer Tracht, den Curtius, der in einen Abgrund springt, dargestellt; auf der andern Seite eine aufrecht stehende nackte Jungfrau, die in der einen Hand einen Kamm hält, in der andern den Schwanz eines Fuchses, den sie zwischen ihren Schenkeln festklemmt und der sich vergebens zu befreien strebt; hinter ihr ist ein Gehege, über das ein Mann hereinschaut und darauf eine Eule sitzt; am Himmel sieht man den Mond. Das Stück befand sich früher auf der königlichen Rüstkammer in Berlin und mufste zu wunderlichen Deutungen Anlafs geben. Eine bestimmte Erklärung dürfte schwer zu geben sein. Vielleicht darf man hiebei an das ältere Wappen einer bekannten adligen Familie erinnern, auf welchem eine auf einem Fuchs reitende nackte Jungfrau vorgestellt war, mit dem Motto; „Pfui Teufel wie Rasen die Flöhe."

---

Arbeit dieselbe ist, auf welche bereits vor längerer Zeit im Schornschen Kunstblatte (1822, S. 44.) aufmerksam gemacht und als deren Verfertiger ebendaselbst (S. 192.), vermuthungsweise, der Kunsttischler und Bildhauer Johann Karl Haberstumpf von Eger (geb. 1636, gest. 1724) genannt wurde. Letztere Ansicht scheint indefs wenig begründet, da dieser Name für das G in dem in Rede stehenden Monogramme, welches auch das Kunstblatt mittheilt, keine Erklärung zuläfst; zugleich gehört wenigstens das oben genannte Schnitzwerk, seinem Style nach, jedenfalls in die Zeit nach der Mitte (nicht um den Schlufs) des siebenzehnten Jahrhunderts. — Hienach dürfte denn auch die Angabe Brulliot's (a. a. O. I, no. 1818), der den Notizen des Kunstblattes folgt, zu berichtigen sein.

Eine andre Kunst-Technik, die in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zu eigenthümlicher Vollkommenheit ausgebildet wurde, ist die, figürliche Darstellungen aus Eisen zu schneiden. Als der berühmteste Meister dieses Faches wird Gottfried Leygebe genannt, der, 1630 in Schlesien geboren, sich seit 1645 in Nürnberg aufgehalten und dort seine künstlerische Bildung empfangen hatte; im J. 1668, unter dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm d. Gr., wurde er nach Berlin berufen, wo er 1683 starb. Ursprünglich ein Schwertfeger, ward er durch kunstreich geschnittene Verzierungen von Waffenstücken und durch die Anfertigung von Stempeln für Münzen und Medaillen dahin geführt, sich seines schwierigen Materials auch zu selbständigeren Kunstwerken zu bedienen.

Die Kunstkammer besitzt verschiedene Arbeiten seiner Hand, unter denen sich namentlich auch die be-
386. rühmteste derselben befindet. Dies ist eine kleine Gruppe von 10 Zoll Höhe und Breite, deren Sockel mit der Inschrift: „*Gottf. Leygebe* 1680." versehen ist. Sie stellt die Figur des grofsen Kurfürsten auf einem galloppirenden Pferde in ideal römischem Kostüm, einen Lorbeerkranz um den Helm, und mit frei nachflatterndem Mantel dar. Das Pferd schlägt mit seinen Vorderhufen einen dreiköpfigen Drachen nieder, gegen den der Held eine Wurflanze erhebt. Die Arbeit ist mit grofser Liebe behandelt, mit einer unendlichen Feinheit und Sauberkeit in der Ausführung des Einzelnen, besonders was die sämmtlichen Nebendinge anbetrifft; aber dem Ganzen fehlt es an einer leichten, edlen Bewegung und auch die Körper-Verhältnisse, in der menschlichen Gestalt wie in der des Pferdes, sind schwer. Es wird berichtet, dafs Leygebe dreier Jahre zur Vollendung dieser Arbeit bedurft und dafs das Stück Eisen, daraus dieselbe geschnitten, einen Centner gewogen habe. (Als ähnliche, aber nicht so bedeutende Arbeiten, die er

früher ausgeführt, werden eine kleine Reiterstatue des römischen Königs und nachmaligen Kaisers Leopold I., aus einem 29 Pfund schweren Stück Eisen geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Kopenhagen, — und eine Reiterstatue Carls II. von England als St. Georg, aus einem 67 Pfund schweren Stück geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Dresden, namhaft gemacht. Doppelmayr's „Nachrichten von Nürnbergischen Mathemat. und Künstlern" enthalten schlechte Abbildungen dieser drei Figuren, in denen dem Pferde des grofsen Kurfürsten von Brandenburg ein Paar Flügel zuertheilt sind, welche sich am Original nicht finden.)

Ein kleines, in Eisen geschnittenes Hautrelief (3 Z. 387.
breit, 2½ Z. hoch, stellt den Heliodor dar. Der Tempelräuber liegt unter den Füfsen des Pferdes, auf welchem der geharnischte göttliche Reiter sitzt; die beiden Engel stehen dabei, und führen mit ihren Ruthen arge Streiche gegen den Niedergesunkenen. Das Ganze ist kräftig componirt, derb in den Intentionen, aber ebenfalls, bei seiner Ausführung, von schweren Formen. Eine Bezeichnung des Künstlers ist nicht vorhanden, aber der mit dem vorigen vollkommen übereinstimmende Charakter desselben, bei der Seltenheit der ganzen Technik, läfst keinen Zweifel gegen die Annahme, dafs das Hautrelief von Leygebe herrühre, aufkommen. (Auch wird dasselbe schon, in F. Nicolai's „Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern u. s. w., welche sich in Berlin aufgehalten haben," unter den Werken Leygebe's — damals noch als im Privatbesitz befindlich — aufgeführt.)

Als eine dritte kunstreiche Arbeit Leygebe's ist eine 388.
ovale Kapsel von Eisen anzuführen, welche durch einen Lorbeerkranz eingefafst und auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt ist (3¼ Zoll hoch, 2¾ Zoll breit). Auf der einen Seite ist Amor als der Beherrscher der drei Reiche dargestellt, — auf einem Adler, auf einem Delphin und auf dem Cerberus reitend und die Attribute

des Jupiters, des Neptun und des Pluto tragend. Auf der andern Seite findet sich Amor ebenfalls in dreifacher Darstellung, mit Vögeln schwebend, mit einem Drachen und mit einem Schwan spielend. Die Ausführung ist wiederum höchst sauber, besonders in den Thieren; in den Figuren des Amor zeigt sich, neben einer trefflich natürlichen Behandlung, zugleich eine frische Naivetät in der Auffassung, die sich im Einzelnen sogar (in der Figur des schwebenden Amor) zu einer graziösen Anmuth ausbildet. Im Innern sind auf der einen Seite Darstellungen in flachem Relief, theils versilbert, theils vergoldet, angebracht: eine Tafel mit den Zeichen der Planeten und drei Genien mit einer Sichel, mit dem Bilde des Mondes und mit einem Todtenkopfe. Dabei findet sich, in einem Halbmonde stehend, das aus den Buchstaben G L zusammengesetzte Monogramm des Künstlers*). Die andre Seite des Inneren hat punktirte Verzierungen.

389. Ein aus Eisen geschnittenes Medaillon enthält auf der einen Seite das Brustbild Christi, drei Viertel von vorn, fein gearbeitet aber ohne eigentliche Bedeutsamkeit der Form, und des Ausdruckes; auf der andern Seite eine Kugel mit einem Kreuz und darunter die Buchstaben G. L, wiederum zur Bezeichnung des Namens Gottfried Leygebe.

390. Als Zeugnifs der kunstreichen Waffenarbeiten Leygebe's ist ein aus Eisen geschnittener Degenknopf anzuführen, dessen Kugelfläche durch die Relief-Darstellung des Kampfes des Herkules mit den Centauren ausgefüllt wird. Es ist eine reiche, lebenvolle Composition, die sich, was das Ganze anbetrifft, mit glücklicher Berechnung dem schwierigen Raume fügt. Doch findet man im Einzelnen manche Mängel in den Verhältnissen der Körper (wie namentlich der Oberkörper des Herkules

*) Brulliot a. a. O. I, no. 2186.

auffallend zu klein ist), die aber durch die ungünstigen Bedingungen der Arbeit auf gewisse Weise entschuldigt sein dürften. Die Ausführung ist auch hier sehr sauber. Eine äufsere Bezeichnung, dafs die Arbeit von Leygebe herrühre, ist nicht vorhanden; die ganze Behandlung indefs ist wiederum so, dafs auch in diesem Falle kein Zweifel hiegegen statthaft ist. — Aufser diesem Stück 391.
sind noch mancherlei Waffenzierden, Degengriffe, Stichblätter, Dolchscheiden u. s. w., mit kleinen, in Eisen geschnittenen Darstellungen vorhanden, die indefs zumeist einen mehr untergeordneten Werth haben und die, wenn man sie mit der künstlerischen Thätigkeit Leygebe's in Zusammenhang bringen will, wohl nur auf seine Werkstätte, nicht auf seine eigne Hand, zurückdeuten können.

Dagegen dürfte eine in Eisen geschnitzte Statuette, die als die letzte von den Arbeiten dieser Art anzufüh- 392.
ren ist, wiederum vielleicht von Leygebe herrühren. Es ist ein dickes Männlein, dafs sich in bequemer Stellung hingekauert hat und sein Geschäft durch den Genufs der Tabackspfeife erleichtert. Die Arbeit ist derb, einfach, doch ebenfalls nicht ohne Sauberkeit, und in einer eigen vergnüglichen Weise durchgeführt.

---

Aufser den genannten Arbeiten Leygebe's ist sodann 393.
noch ein anderes Werk, als Beispiel seiner anderweitigen Leistungen im Fache der Bildhauerkunst, anzuführen. Es ist ein grofses, starkerhabenes Bronze-Relief (2 Fufs 3 Zoll hoch, 2 Fufs 1 Zoll breit), welches, von einem Lorbeerkranze umgeben, das Profil-Bildnifs des Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Lebensgröfse enthält. Das Gesicht ist tüchtig und mit Gefühl für die Form gearbeitet, das Haar sehr fein ciselirt; der Ansatz des Körpers und des Gewandes verräth dagegen einen gewissen Mangel an plastischem Sinn für die gröfsere Di-

mension. Die Arbeit führt die Inschrift: „1671. *G. Leigebe ad viv. fecit.*"

394. Eine andre Bronze-Arbeit bezieht sich auf einen der Nachfolger Leygebe's in Berlin. Es ist das, drei Fuſs hohe Modell des Monumentes, welches dem groſsen Kurfürsten durch Andreas Schlüter — den gröſsten Bildhauer und Baumeister der gesammten in Rede stehenden Periode (geb. 1662, gest. 1714) — auf Befehl des Kurfürsten Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.) errichtet wurde und welches noch gegenwärtig die lange Brücke zu Berlin schmückt. Es ist eine vollständige Wiederholung jenes unvergleichlichen colossalen Werkes: die Hauptmasse des Postamentes auch hier aus Marmor gearbeitet — die an demselben befindliche Inschrift (mit gleicher Angabe des Jahres der Weihe, 1703), die Reliefs, die vier Statuen der daran angefesselten Sclaven, sowie die Equester-Statue des Kurfürsten in ihrem römischen Costüme, in Bronze gegossen. Es wird berichtet (Nicolai, a. a. O. S. 101), daſs das in Rede stehende Werk der Abguſs des ursprünglichen, von Schlüter allein gearbeiteten Modelles sei und daſs der Guſs desselben von dem Giefser Joh. Jacobi, von dem das colossale Monument selbst gegossen wurde, herrühre. Wir müssen indeſs die Richtigkeit dieser Angabe, wenigstens sofern diese von Schlüters Originalmodell spricht, — dahin gestellt sein lassen.

Noch zwei andre Bronze-Arbeiten sind hier einzureihen, die wiederum der zweiten Hälfte des siebenzehn-
395. ten Jahrhunderts angehören dürften. Die eine (13 Zoll hoch) ist der Kopf eines alten Mannes mit nacktem Schädel, scharfgebogener Nase und emporgerichtetem Antlitz, in den alten Verzeichnissen der Kunstkammer als „Heraclit" benannt; die Arbeit ist tüchtig und mit
396. lebendiger Energie durchgeführt. — Das zweite Stück (11 Zoll hoch) gehört zu den derben Späſsen der Zeit; es stellt einen alten Narren dar, welcher, in nicht ganz

feiner Tournüre, brütend auf einem Neste mit Eiern sitzt, aus denen bereits einige kleine Närrchen hervorkriechen; die Ausführung zeugt, wie der Gegenstand, von einer sorglosen Derbheit.

---

Hiebei mögen ferner zwei andere, gröfsere Sculptur-Werke, welche das Bildnifs des grofsen Kurfürsten enthalten, erwähnt werden. Zuerst eine lebensgrofse Mar- 397.
morbüste, die nicht ohne ein gewisses Verdienst gearbeitet ist; sie ist zwischen den Jahren 1703 und 1709 auf die Kunstkammer gekommen und rührt vermuthlich von der Hand des damaligen Hofbildhauers Joh. Christoph Döbel her. — Sodann eine, ebenfalls lebens- 398.
grofse, aus Holz geschnitzte und mit naturgemäfsen Farben bemalte Statue, welche den Helden ganz gepanzert, nur das Haupt unbedeckt, und im kurfürstlichen Mantel darstellt. Diese Arbeit (die im J. 1705 auf die Kunstkammer gekommen ist) steht indefs bereits mit den lebensgrofsen Wachsfiguren dieser Zeit, bei denen die künstlerische Bedeutung untergeordnet ist und von denen weiter unten gesprochen werden wird, auf gleicher Stufe.

Auch eine kleinere Büste, 8½ Zoll hoch, in Holz 399.
geschnitzt und bronzirt, welche den König Karl XII. von Schweden darstellt, ist hier zu erwähnen. Sie ist, zufolge einer Angabe auf der Rückseite der Büste, von Kretschmer, Hofbildhauer in Dresden, gearbeitet, zwar ohne feinere Detaillirung der Form, aber mit einer gewissen geistreichen Anlage und namentlich mit dem Ausdrucke grofser Kraft in der Partie des Mundes.

---

An Elfenbein-Schnitzwerken ist aus dieser Periode wiederum verschiedenes eigenthümlich Interessante anzuführen, namentlich zunächst einige Werke, die noch der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts angehören und vermuthlich insgesammt von der Hand des Bildhauers

Leonhard Kern, der in der früheren Zeit des Jahrhunderts besonders zu Nürnberg thätig war, im J. 1618 nach Berlin gerufen wurde und 1663 starb, herrühren.

400. Das wichtigste unter diesen ist eine ungemein kunstreich componirte Gruppe von 8¼ Zoll Höhe, welche Adam und Eva vorstellt. Adam sitzt auf einem Felsstück; vor ihm und zu ihm gebeugt steht Eva, indem sie ihn mit der Rechten umfafst und ihm mit der Linken den Apfel hinreicht. Hinter Adam steht ein Windhund, den er mit der linken Hand streichelt; am Boden sieht man eine Schildkröte. Die Auffassung in den Figuren ist ohne eigentlich höheren Adel, mehr Nachahmung einer gemeineren Natur, was besonders in der Gestalt des Adam, durch das schmalere Verhältnifs der Schultern, das schwerere der Hüften, auffällig ist, während die Gestalt der Eva im Ganzen einen bedeutenderen Eindruck gewährt. Auch die Köpfe beider sind, ohne eine Richtung auf Idealität, ganz in einem mehr nüchternen Portrait-Charakter gehalten, was namentlich wiederum in dem Kopfe des Adam, der den zu jener Zeit üblichen Schnurrbart und Knebelbart trägt, hervortritt. Dabei aber ist wenigstens dies Element der Naturnachahmung mit grofser Sorgfalt in jeder Einzelheit durchgebildet, jede Bewegung belebt; überhaupt ist, wie auf das Ganze der Composition für die verschiedenen Gesichtspunkte, so auch auf die Ausführung ein grofser Fleifs verwandt, der sogar in der Behandlung der Haare bis über die wünschenswerthe Grenze hinausgeht. An dem Felsstück, darauf Adam sitzt, findet sich das aus den Buchstaben LK zusammengesetzte Monogramm *), welches unzweifelhaft auf den in Rede stehenden Künstler zu deuten ist; und dies um so sicherer, als der sehr bemerkenswerthe und in mehrfacher Beziehung keinesweges erfolglose Fleifs, der sich an dieser Arbeit zeigt, mit der

*) S. die Monogrammen-Tafel, 17.

Nachricht, „dafs es ihm in Elfenbein-Bildern zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan" *), sehr wohl übereinstimmt.

Drei einzelne Statuetten sind denen der eben besprochenen Gruppe nahe entsprechend. Zwei von die- 401.
sen, deren jede 11 Zoll hoch ist, stellen wiederum Adam und Eva, und zwar gleichfalls in einer gegenseitigen Beziehung, dar. Sie sind gegeneinander gewandt, miteinander sprechend, Eva in der Geberde des Ueberredens; hinter Adam steht auch hier ein Windhund, hinter Eva ist die Schlange angebracht. Die ganze Körper-Auffassung gehört derselben Richtung an, wie die des vorgenannten Werkes; nur ist bei der Figur des Adam ein andres Modell mit etwas stärkeren Hüften benutzt worden; die Köpfe, vornehmlich der der Eva, sind ebenfalls denen der Gruppe sehr ähnlich. Wir werden somit auch diese Figuren mit gröfster Wahrscheinlichkeit dem Leonhard Kern zuschreiben dürfen. Ein Haupt-Unterschied zwar besteht darin, dafs hier nicht jene, fast übertriebene Sorgfalt der Ausführung vorherrscht; doch ist dieser Umstand nicht so bedeutend, dafs er zu einem Zweifel an unsrer Annahme Veranlassung geben könnte; im Gegentheil scheint in jener Gruppe die ganz bestimmte Absicht: in dem einzelnen Werke ein Beispiel der vollständigsten Meisterschaft vorzulegen, sich deutlich kund zu geben, was denn von selbst auf eine minder raffinirte Ausführung bei andren Arbeiten zurückschliefsen läfst. — Von der dritten Statuette gilt ganz 402.
dasselbe. Diese ist 7½ Zoll hoch und stellt eine nackte Nymphe dar, die ein Getränk aus einem Kruge in eine Schaale giefst. Bei leichterer Ausführung und bei einem fast mehr hervortretenden Bestreben nach Anmuth und Zartheit der Form liegt auch hier eine den Figu-

*) Doppelmayr: Hist. Nachricht von den Nürnb. Künstlern, S. 229.

ren jener Gruppe vollständig entsprechende Körper-Auffassung zu Grunde, ist namentlich der Kopf wiederum den Köpfen der beiden Figuren der Eva vollkommen ähnlich gebildet.

403. Ein viertes Werk dürfte ebenfalls dem Leonhard Kern zuzuschreiben sein. Dies ist die grofse Elfenbeinfigur eines nackten Knaben, welche, sitzend, 13 Zoll in der Höhe mifst. Der Knabe sitzt auf einem Füllhorn, über das ein Gewand gebreitet ist und daraus Kronen, Münzen und Aehnliches (Insignien der Hoheit und Macht) hervorströmen; auf der Spitze des Horns ist eine Kurmütze angebracht. Daneben liegt ein Todtenkopf. Die Kurmütze läfst in dem Knaben einen jungen Kurprinzen, der Todtenkopf den früh erfolgten Tod desselben erkennen; unter diesen Verhältnissen aber (und da das Werk als fürstliches Eigenthum bereits im J. 1695 an die Kunstkammer abgeliefert wurde) kann in ihm kein Andrer als der älteste Sohn des grofsen Kurfürsten, welcher im Mai 1648 geboren wurde und im October 1649 starb, dargestellt sein. Da aber in dieser Zeit der so berühmte L. Kern sich bereits in den Diensten des Kurfürsten befand, so ist es wenigstens sehr wahrscheinlich, dafs gerade ihm die Arbeit, welche die Erinnerung an einen geliebten Gestorbenen festzuhalten bestimmt war, übertragen sein dürfte. Auch stimmt hiemit die Auffassung (soweit zwischen dieser Arbeit und den vorgenannten ein Vergleich statthaft ist) sehr wohl überein; auch hier ist eine naiv unbefangene, lebenvolle Nachahmung der Natur vorherrschend: das Kind sitzt, ohne sonderliche Leichtigkeit in Stellung und Geberde, gerade aufrecht da; die Züge des Gesichtes sind ungemein individuell gehalten. Die Behandlung ist etwas leicht, aber geistreich; dafs dieselbe nicht zarter durchgebildet ist, kann sehr leicht aus dem nahe liegenden Grunde, dafs dem Künstler keine lange Zeit zur Vollendung gerade eines solchen Werkes vergönnt sein mochte, erklärt werden.

Noch ein andres Werk endlich giebt sich als eine 104.
unzweifelhafte Arbeit des Leonhard Kern zu erkennen. Es ist ein in Speckstein geschnitztes (4½ Zoll hohes, 3½ Z. breites) Relief: das nackte Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernsten Gespräche erhebt. Unterwärts findet sich dasselbe Monogramm, wie bei der Gruppe von Adam und Eva, und daneben die Altersbestimmung: „Ae. 55" *); die Art und Weise, wie letztere und das Monogramm neben einanderstehen, deutet darauf hin, dafs sie sich auf einander beziehen, dafs das Werk somit als des Künstlers eignes Portrait betrachtet werden mufs. Zwar ist auf der Holzplatte, die den Rahmen des Reliefs gegenwärtig auf der Rückseite verschliefst, von neuerer Hand bemerkt, dafs dasselbe einen Grafen von Hohenlohe darstelle und dafs es von Lucas Kilian (und zwar vom J. 1632) herrühre. Beides scheint indefs nicht richtig. Wie bemerkt, kann die Altersangabe nur auf den Namen, den das Monogramm bezeichnet, bezogen werden; und hiebei wird denn auch die seltsame Caprice, ein Bildnifs nackt, zugleich mit einem eigenthümlich schmerzlichen Ausdruck in Stirn und Augen und in der angedeuteten Geberde darzustellen (denn in den eignen Portraits von Künstlern findet sich wohl öfter Aehnliches) minder auffallend. Dafs das Werk aber von Lucas Kilian gefertigt sei, dafür dürfte sich schwerlich irgend ein besondrer Grund anführen lassen; es ist nicht bekannt, dafs dieser Künstler, ein Kupferstecher, sich im Fache der Bildhauerei irgendwie umgethan habe; auch findet sich nur Ein Fall, in welchem er eine Arbeit mit einem Monogramm, doch von andrer Form, bezeichnet haben dürfte (Brulliot, a. a. O. I, No. 2748. und III, App. 1, no. 315, a.). Im Gegentheil entspricht die in

*) S. die Monogrammen-Tafel, 18

Rede stehende Arbeit vollkommen, und namentlich was die etwas conventionelle Behandlung der Haare anbetrifft, der Technik an jener, dem Leonh. Kern zuzuschreibenden Gruppe von Adam und Eva.

405. Andre Elfenbeinarbeiten, zunächst aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, reihen sich den vorgenannten an. Seltsam in Auffassung und Form sind unter diesen zwei Gruppen. Die eine derselben stellt Perseus und Andromeda, am Felsen über dem Drachen hängend, dar; die menschlichen Figuren sind aus Elfenbein, der Felsen, einige Theile des Drachens und das Postament, darauf die Gruppe ruht, aus einer dunklen componirten Masse gebildet. Die Anordnung des Ganzen, die Bewegungen der Figuren sind abentheuerlich aufgefafst, doch nicht ohne eine gewisse frische Lebendigkeit. 406. Aehnlich ist die zweite Gruppe, in der ein Mann ein nacktes Weib (das auf seiner Brust und Schulter förmlich reitet) und dieses einen Knaben emporhebt. Beide Arbeiten befanden sich übrigens bereits im J. 1688 auf der Kunstkammer.

407. Wenig bedeutend, wenn auch nicht ohne ein gewisses Formengefühl gearbeitet, ist die Figur eines Atlas, welcher die Himmelskugel trägt, und neben dem, an der Fufsplatte, einige Genien angebracht sind. Auf der Kugel sind die Sternbilder angedeutet; oberwärts auf derselben sitzt, in sehr kleiner Dimension, die allegorische Figur der Religion. Die Kugel ist aufzuklappen und enthält im Innern drei Abtheilungen aus vergoldetem Silber, über denen, in der Mitte, ein elfenbeinernes Kindchen sitzt, welches Seifenkugeln bläst. Das Ganze scheint ein Prunkgeräth für die fürstliche Tafel zu sein.

408. Interessanter ist eine mittelgrofse Statuette der h. Anna, welche die kleine Maria auf dem Arme trägt. Ohne zwar in den Linien eine edlere Klarheit zu entwickeln, zeichnet sich die Figur doch noch durch eine

eigenthümliche Würde, sowie durch die leichte Behandlung des Gewandes, aus.

Im höchsten Grade merkwürdig ist dagegen ein 409.
kleines, 3½ Zoll hohes Kunstwerk, welches dem letzten Decennium des siebenzehnten Jahrhunderts angehört und in jeder Beziehung eine solche Meisterhaftigkeit entwikkelt, dafs man dasselbe, in Rücksicht auf die allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwickelungs-Verhältnisse, der schönen Periode zu Anfange des Jahrhunderts zuschreiben würde, liefse sich die Zeit der Anfertigung nicht aus eigenthümlichen Umständen mit vollkommener Sicherheit feststellen. Das Ganze bildet den aus Elfenbein geschnitzten Griff eines Spazierstockes. Es ist eine Gruppe von sechs Genien, die sich eben so ungezwungen wie kunstreich emporbaut, um oberwärts den Kurhut und das Scepter zu tragen; der eine der Genien hat sich den Hosenbandorden naiv wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt. Der Kurhut und der Hosenbandorden lassen hier nur auf ein einziges bestimmtes Ereignifs schliefsen, nemlich auf die Ueberreichung des Ordens, von Seiten des Königes Wilhelm III. von England, an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (den nachmaligen König), welche im J. 1690 stattfand. Gewifs ist anzunehmen, dafs das Kunstwerk, welches dies Ereignifs festzuhalten bestimmt war, nicht bedeutend später gefertigt sei; auch kann die Vollendung desselben höchstens nur auf zehn Jahre hinausgerückt werden, indem es bereits im J. 1700 an die Kunstkammer abgeliefert wurde. Die Arbeit ist mit einem aus den Buchstaben MD bestehenden Monogramm bezeichnet *). Vergleicht man die Reihe derjenigen Künstler, welche in der in Rede stehenden Zeit für den Berliner Hof arbeitete **), so findet man nur den Namen des Hofbildhauers

*) Wie bei Brulliot, I, no. 1632.
**) Nicolai a. a. O.

Michel Däbeler (auch Döbeler und Döbell geschrieben, gest. 1702), auf welchen dies Monogramm passen und dem man somit die Arbeit zuschreiben dürfte. (Freilich fehlt es bis jetzt an speciellen Zeugnissen, dafs derselbe sich gerade in solchen Schnitzwerken aus Elfenbein ausgezeichnet habe.) Die Aufgabe, welche dem Künstler bei der Anfertigung dieses Werkes gestellt war, machte die Besiegung ganz eigenthümlicher Schwierigkeiten nöthig: das Ganze der figurenreichen Gruppe mufste eine cylinderartige Form beobachten, nach oben hin um ein Weniges an Stärke zunehmen, und alle vorspringenden Theile mufsten (um, im Fall des Gebrauches, eine bequeme Handhabung möglich zu machen) vermieden werden. Diesen Anforderungen ist aufs Vollständigste genügt, aber die Besiegung dieser Schwierigkeiten bildet nur das geringere Verdienst des Künstlers. Höchst ungezwungen, in vollkommenster Leichtigkeit und fröhlichster Naivetät klettern die Figuren der sechs Kinder übereinander empor; es ist, als ob sich die Gruppe in gar keiner andern als der vorgeschriebenen Form hätte gestalten können. Dabei ist ferner nirgend eine auffallende Lücke, ist der Raum überall aufs Gleichmäfsigste erfüllt; und doch wird nirgend die Bewegung der einen Gestalt durch die der andern beeinträchtigt, doch entwickelt sich jede einzelne in vollkommener Freiheit, in vollkommen ausgebildeter Form, doch bietet sich dem Auge des Beschauers auf jeder Seite eine höchst harmonische Bewegung der Linien dar. Bei alledem endlich — und hierin scheint uns der gröfste Vorzug des kleinen Werkes zu liegen — sind die einzelnen Gestalten mit der zartesten Weichheit, mit der edelsten Naturwahrheit durchgebildet, tragen sie alle das Gepräge einer Anmuth, einer reinen kindlichen Schönheit, wie wir Aehnliches kaum in den reizenden Kinderfiguren eines Fiamingo wiederfinden. — Wir staunen, wenn wir in jener Zeit, welche die Kunstgeschichte als die

eines tiefen Verfalles zu bezeichnen pflegt, den erhabenen Leistungen des Andreas Schlüter begegnen; und doch verrathen diese, wenn auch nur in untergeordneten Theilen, den Charakter der Periode, der sie angehören. Das in Rede stehende, so unscheinbare kleine Werk, welches von dem flüchtigen Beschauer so leicht übersehen wird, zeugt bis in das letzte Detail von einer Tiefe des Wissens, von einer Lauterkeit des Gefühles, von einer Sicherheit der Hand, welche wir nur auf den höchsten Gipfelpunkten der Kunst wiederfinden; nur seine Bestimmung (und die durch diese gebotene Hauptform, als Bekrönung eines schlanken Stabes) ist es, welche den Geschmack der Zeit um das Jahr 1700 erkennen läfst.

Uebrigens steht dies Werk nicht gänzlich isolirt da. Die Kunstkammer bewahrt noch eine Reihe ähnlicher, aus Elfenbein gearbeiteter Griffe von Spazierstöcken, von derselben oder von kleinerer Dimension, welche zumeist ebenfalls mit Kinderfiguren geschmückt sind. Sie sind von verschiedenem Kunstwerth; einige stehen dem ebenbesprochenen Stück ziemlich nahe, besonders eins, welches derselben Hand, die jenes gefertigt, anzugehören scheint. Hier sieht man fünf Kinder dargestellt, welche Trauben und andere Früchte tragen. Auch in diesen Figuren entwickelt sich eine ähnlich reizvolle und naivschöne Naturwahrheit, so dafs das Ganze wiederum in hohem Grade beachtenswerth erscheint; doch ist die Arbeit von einer ungleich einfacheren Composition, indem die Figuren nur mehr in relief-artiger Weise aus einem festen Kerne hervortreten. (Einer der Stockgriffe enthält, eigenthümlich abweichend von den übrigen, auf der einen Seite das Brustbild einer Frau, auf der andern einen Todtenkopf, eine Zusammenstellung, welche an die oben, n. 333–336, erwähnten Doppelköpfe erinnert.) — Neben diesen Stockgriffen mag hier zugleich noch ein andres kleines Werk genannt werden, welches

410.

411.

412.

indefs bereits um einige Decennien jünger sein dürfte. Es ist eine elfenbeinerne Stock-Krücke, in der Gestalt eines weiblichen Brustbildes, das einen zierlichen, geflochtenen Strohhut trägt und hinterwärts, nach Art einer Sirene, in die reich verzierte Krücke übergeht. In der Behandlung zeigt sich hier die galanteste französische Manier; es ist eine ungemein zierliche Spielerei, aber sie hat wenigstens das Verdienst, eben nicht mehr sein zu wollen.

413. Ein Paar andre Arbeiten reihen sich denen der vorgenannten Stockgriffe näher an. So eine Gruppe zweier Kinder, die in anmuthiger Bewegung nebeneinander hinkriechen, und die wohl unter dem Einflufs jenes vorzüglich begabten Meisters entstanden sein dürfte. — So
414. eine zweite, 8 Zoll hohe Gruppe, welche Venus und Amor darstellt; Venus hält einen Apfel empor, nach welchem der Knabe eifrig verlangt. In der Gestalt des letzteren, dessen Bewegung zwar nicht mehr eine gleich naive Anmuth hat, scheint sich indessen auch hier derselbe Einflufs kund zu geben; die Figur der Venus dagegen ist gänzlich verfehlt und trägt entschieden das Gepräge des verdorbenen Geschmackes, der zu jener Zeit vorherrschend war. Uebrigens findet sich, was für Zeit- und Ortbestimmung des ganzen, so eben besprochenen Cyklus von Elfenbeinschnitzwerken nicht unwichtig sein dürfte, von dieser Gruppe wiederum die Notiz, dafs sie dem Könige Friedrich I. von seinem Sohne, dem Kurprinzen Friedrich Wilhelm, zum Neujahr 1703 verehrt und dafs sie noch in demselben Jahre an die Kunstkammer abgegeben wurde.

415. Als ein beachtenswerthes Werk aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ist ferner eine kleine Elfenbeinstatuette der h. Jungfrau anzuführen. Sie ist mit Rosen bekränzt und steht auf einer Kugel; das Postament, dessen Verzierungen besonders zur Rechtfertigung der angegebenen Zeitbestimmung dienen, enthält den Na-

men der Maria (ohne den man allerdings möglicher Weise eine andre Heilige in der Dargestellten zu erkennen geneigt sein möchte). Sie ist in einer lebendig affektvollen, doch nicht manierirten Stellung gehalten, die Gewandung ebenfalls sehr bewegt, doch in grofse Massen geordnet und, wenigstens im Einzelnen, sehr leicht und zart behandelt.

Zwei Altaraufsätze derselben Zeit führen dagegen 416.
wiederum sehr augenscheinliche Beispiele des verdorbenen Geschmackes vor. Sie sind aus Elfenbeinstücken (jedes von 10 Zoll Höhe und 6 Zoll Breite) gebildet und stellen, der eine den Sturz der bösen Engel, der andre das jüngste Gericht dar. Sie bestehen ganz und gar aus einem Gewimmel einzelner Figuren, die über- und hintereinander schweben und stürzen und nur mit einzelnen Gliedern einander berühren. Die Arbeit ist, in Betracht der hiebei nöthigen vielfachen Durchbrechungen, allerdings zwar auf gewisse Weise merkwürdig, dabei aber ohne alles künstlerische Gefühl. Beide zeigen übrigens genau dieselbe Behandlung und auch die bronzenen Ornamente, durch die sie eingefafst werden und die ihren Fufs bilden, stimmen ganz miteinander überein.

Aus der in Rede stehenden Periode, dem Ende des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, ist ferner eine sehr bedeutende Anzahl von Relief-Arbeiten in Elfenbein vorhanden, zumeist religiösen, nur einige wenige mythischen oder allegorischen Inhalts. Im Ganzen findet sich unter ihnen aber nur sehr wenig, was durch lebenvolle Behandlung, durch Reinheit und Würde des Gefühles nur einigermaafsen ausgezeichnet wäre. Es wird genügen, auf einige wenige dieser Arbeiten aufmerksam zu machen.

Ein kleines Relief von 4⅛ Zoll Höhe enthält die Ma- 417.
donna, unter dem Kreuze sitzend, an deren Schoofs der Leichnam des Sohnes lehnt, zwei Engel, die klagend

zu den Seiten stehen, zwei andre oberwärts mit den Marter-Instrumenten. Die Composition erinnert an die spätesten Leistungen der italienischen Kunst, doch hat die Ausführung eine gewisse Tüchtigkeit, und die Gestalt der Madonna ist nicht ohne Würde. — Ein grö-
418. fseres, aus mehreren Elfenbeinstücken zusammengesetztes Relief, 9¼ Zoll hoch und 7 Z. breit, enthält die Darstellung des jüngsten Gerichtes, in den Motiven der bekannten grofsen Composition Michelangelo's nachgeahmt. Es besteht aus einer Unzahl kleiner Figürchen, die nicht ohne Sauberkeit ausgearbeitet sind; das Ganze aber hat keine sonderlich künstlerische Bedeutung. —
419. Am Tüchtigsten und Anziehendsten, wenngleich immer den allgemeinen Charakter der Zeit nicht verläugnend, ist die auf schwarzen Sammt aufgelegte Relief-Figur des Atlas, welcher die Himmelskugel trägt.

Zwei Reliefs sind wegen der, auf ihnen vorhande-
420. nen Bezeichnung der Verfertiger zu bemerken. Das eine von diesen, 4½ Zoll hoch und 2⅞ Z. breit, stellt einen Eremiten dar, der einen langen knotigen Stab in der Hand trägt, im Hintergrunde ein Kirchlein. Die Figur ist, was das Ganze der Stellung anbetrifft, nicht übel gedacht, aber von oberflächlicher, nicht einmal verhältnifsrichtiger Behandlung. Unterwärts findet sich das erhaben gearbeitete, aus den Buchstaben P H zusammengesetzte Monogramm des Künstlers *). Eine neuere Aufschrift auf der Rückseite erklärt dasselbe mit den Wor-
421. ten: „*Pfeifhofen fecit*". (?) — Das zweite Relief, welches 4½ Zoll hoch und 6¼ Z. breit ist, enthält die Darstellung der Kreuzigung Christi. Das Kreuz mit dem Körper des Heilandes wird von einigen Knechten mit Seilen emporgezogen, während andre Knechte und Krieger mit Lanzen dasselbe zu stützen bemüht sind; am

*) Es gleicht dem des Peter van Harlingen, welches bei Brulliot (*Dict. Nouv. éd.*) I. n. 2156 verzeichnet ist.

Boden liegen die beiden andern Kreuze mit den Schächern; weiter zurück sieht man Schaaren von Zuschauern. Die Composition ist ziemlich lebhaft, einige Stellungen der Knechte sind gut gedacht; sonst aber ist die Ausführung sehr unbehülflich und ohne Gefühl für das Detail. Auf einem der Geräthe im Vorgrunde findet sich die Inschrift: M. B. 1690. Vielleicht ist dieselbe auf den Elfenbeinschnitzer Magnus Berg (oder Berger, geb. 1666 in Norwegen, gest. 1739), von dem sich unter andern in der Kunstkammer zu Kopenhagen Elfenbeinwerke befinden, zu beziehen.

In die Regierungszeit Kurfürst Friedrich's III. von Brandenburg gehören, neben den oben besprochenen Arbeiten, verschiedene in Elfenbein gearbeitete Portrait-Medaillons, welche von der Hand eines und desselben Künstlers herrühren. Eins derselben enthält das Bildnifs der Königin von England, Maria II., und auf der Rückseite nennt sich der Künstler in der eingegrabenen Inschrift: „*Cavalier f. Londoni* 1690." Ein zweites enthält, nebeneinander, die Bildnisse Kurf. Friedrich's III. von Brandenburg und seiner zweiten Gemahlin Sophie Charlotte; unter den Bildnissen die Bezeichnung des Künstlers mit den Buchstaben IC. Drei andre sind ohne Bezeichnung und stellen den Kurprinzen Friedrich Wilhelm, den Markgrafen Philipp Wilhelm von Brandenburg, und den König Wilhelm III. von England dar. Das erste dieser fünf Medaillons ist bereits im J. 1691, die andern vier sind im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen. Die Arbeit ist ungemein zart, weich und fein, aber merkwürdig verschwimmend; es fehlt alle plastische Tüchtigkeit, namentlich was die Gesetze der Relief-Verjüngung anbetrifft, deren nothwendige scharfe Absätze und Flächenbildungen dem Künstler, wie es scheint, gar hart vorgekommen sein mögen. Dieser Künstler ist ohne Zweifel Eine Person mit dem zu jener Zeit namhaft gemachten Medailleur Chevalier, welcher im J. 422.

1692 eine Münzgeschichte Wilhelm's III. herausgab und von 1703 an verschiedene Denkmünzen auf Friedrich I. (nach seiner Annahme der königlichen Würde) lieferte.

Ungefähr aus derselben Zeit sind noch mehrere Portrait-Medaillons aus Elfenbein von der Hand andrer
423. Künstler vorhanden. Eins der interessantesten ist das des berühmten Medailleurs Raimund Falz (der 1685 nach Berlin berufen worden war und 1703 starb), von ihm selbst geschnitten; es ist sehr tüchtig und kräftig behandelt, obgleich es immer das Gepräge des französischen Geschmackes trägt. — Wesentlich verschieden
424. hievon ist ein andres, etwas jüngeres Elfenbein-Medaillon, welches den bekannten Kunstfreund Philipp Stosch in seinem sechsundzwanzigsten Jahre, im J. 1717, darstellt und dessen Verfertiger sich in der Inschrift: „J. Pozzo f. Romae," namhaft macht. Das Brustbild ist im Profil und, abweichend von den vorigen Arbeiten, ohne Modecostüm dargestellt; die ganze Auffassung gehört wesentlich bereits einer entschiedenen und sehr glücklichen Nachahmung antiker Behandlungsweise an. Der Künstler ist ohne Zweifel der zu jener Zeit bekannte italienische Medailleur Giovanni Pozzo und vermuthlich Eine Person mit dem gleichzeitig genannten Elfenbein-Arbeiter Gio. Pozzi, dem Vater des Malers Rocco Pozzi.

Diesen Arbeiten sind hier noch zwei kleine Portrait-Büsten aus Elfenbein anzureihen, die, ihrem Costüme nach, etwa dem zweiten Viertel des achtzehnten
425. Jahrhunderts angehören. Die kleinere derselben ist nicht ohne charaktervolle Auffassung, doch nicht mit sonderlichem Geist behandelt; widerwärtig macht sich besonders der abgeschnittene Stumpf des Armes. Sie enthält den Namen des Verfertigers, dessen erster Buchstabe mit denen der Vornamen monogrammatisch verschlungen ist: „*A. C. Lück fecit*" [wenn nicht vielleicht J. C.

Lük zu lesen ist *)]. Der Name scheint einer Künstlerfamilie, die zwar auch „Luck, Lücke, Luick" geschrieben wird, und die sich in der ersten Hälfte, besonders im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts im nordöstlichen Deutschland durch Elfenbeinarbeiten auszeichnete, anzugehören; besonders ein Ludwig Luck und ein J. C. L. Luck (wohl Eine und dieselbe Person) werden in ihr namhaft gemacht. — Derselben Familie 426.
scheint denn auch die zweite, etwas gröfsere Büste zugeschrieben werden zu müssen. Das Ganze der Auffassung ist hier der eben besprochenen ähnlich, aber zugleich viel schöner arrangirt, viel edler aufgefafst und durchgebildet und mit dem Ausdrucke der vollendetsten Lebenswahrheit und Lebenstüchtigkeit. Dies Stück dürfte für jene Zeit wiederum als ein seltnes Beispiel zu betrachten sein.

---

Sodann ist eine grofse Menge verschiedenartiger 427.
Geräthschaften von Elfenbein anzuführen. Mehrere Büchsen und Dosen der Art sind mit sehr sauberen, doch nicht gerade geistreich gearbeiteten Landschaften in Relief versehen; mehrere Tabacksreiben, mit buntem Rococo-Ornament, repäsentiren den Styl der Kunst um den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts. — Die Mehr- 428.
zahl dieser Gegenstände besteht aus kunstreichen Drechslerarbeiten der mannigfachsten Art. Die Drechselkunst stand während des ganzen siebenzehnten Jahrhunderts, vornehmlich um die Mitte und in der späteren Zeit desselben, und bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, in grofsen Ehren; die Meister wurden von Fürsten und Herren aufgesucht, und die Hände erlauchter Personen selbst fanden in dieser Beschäftigung einen angenehmen Zeitvertreib. Die berühmtesten Künstler

*) S. die Monogrammen-Tafel, 19.

dieses Faches zählt besonders die in Nürnberg ansässige Familie Zick, deren Thätigkeit vom Anfange des siebenzehnten bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinüberreicht. Mehrere der in der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten solcher Art gehören ohne Zweifel den aus dieser Familie hervorgegangenen Mei-
429. stern an. — Zu den interessantesten derselben dürften ein Paar hohe Aufsätze gehören, deren Haupttheile aus hohlen, dünn gearbeiteten Kugeln von Elfenbein bestehen. Im Innern dieser Kugeln, in welche man nur durch einige kleine Löcher hineinblicken kann, finden sich ziemlich grofse Kapseln von Elfenbein, die durch Fäden geöffnet werden und an deren inneren Flächen vortreffliche Miniaturbilder — in der einen die Brustbilder Christi und der Maria, in der andern die des Engel Gabriel und der Maria, enthalten sind. Bei andren sind, in ähnlicher Weise, mancherlei durchbrochene bewegliche vieleckige Körper in einander enthalten. Diese Arbeiten sind wahrscheinlich von Lorenz Zick (gest. 1666), dessen Ruhm gerade in deren An-
430. fertigung bestand, gearbeitet. — Andre Arbeiten rühren von seinem Sohne Stephan Zick (gest. 1715) her: ein sogenanntes Kunstauge (welches, in kunstreicher Zusammensetzung, den Mechanismus des Sehens vergegenwärtigt); zwei sogenannte Trinitäts-Ringe, aus drei dünnen, gedrehten, los durcheinandergeflochtenen Rin-
431. gen von Elfenbein bestehend, u. dergl. m. — Einige Kunstarbeiten sind, den alten Verzeichnissen zufolge, von erlauchten Herrschaften eigenhändig gedrechselt. So ein Pokal, dessen Fufs mit verschiedenen Kranzverzierungen geschmückt ist und auf dessen Deckel früher eine Pyramide befindlich war, von Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg (reg. von 1619–40); so ein dreiarmiger Tabacksstopfer, der im J. 1691 auf die Kunstkammer gekommen ist, von einem Herzoge von Curland

An Schnitzwerken aus Perlmutter sind, als dieser Periode angehörig, einige Arbeiten anzuführen. Die eine von diesen bewahrt die eigenthümliche Hauptform 432.
der Perlmutter-Muschel, indem die beiden Schaalen derselben aneinander befestigt sind. Sie enthält auf beiden Seiten flache Relief-Darstellungen auf wolkenartig gravirtem Grunde, weibliche Gestalten und Genien, die den Styl der Kunst um das J. 1700 auf eine nicht eben anmuthlose Weise repräsentiren. Der Künstler bezeichnet sich in der Inschrift: „*C. bellekin f.*" Dieselbe Be- 433.
zeichnung trägt eine zweite, sehr grofse Muschel, auf welcher in ähnlicher Weise eine sehr grofse Menge von Genien auf Wolken dargestellt ist. — Eine dritte Ar- 434.
beit in Perlmutter ist ein grofses ovales Medaillon mit dem sehr trefflich geschnitzten Profil-Bildnisse eines Fürsten, im Kostüm der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts und mit dem Elephantenorden geschmückt. Der Verfertiger hat sich mit dem Namen: „*J. . . leil*" bezeichnet.

Diesen Schnitzwerken in Perlmutter sind verschie- 435.
dene Nautilus-Muscheln anzureihen, die, von mannigfach gestalteten Füfsen getragen, zu Tafel-Aufsätzen bestimmt waren und mit gravirten Darstellungen versehen sind. Die gröfste ist diejenige, welche von der vergoldeten Figur eines gefesselten Sklaven getragen wird, und deren Gravirungen aus Genrescenen, im Style des Teniers, aber in ziemlich flauer Behandlung, bestehen. An den übrigen sieht man auch mythologische Vorstellungen gravirt.

---

Einen eigenthümlichen Kunstzweig bilden für diese Periode, besonders für die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, die Arbeiten aus Bernstein. Die 436.
Kunstkammer besitzt eine sehr bedeutende Menge von Werken solcher Art, gröfserer und kleinerer Dimension,

welche zum gröfsten Theile zwischen den Jahren 1689 und 1698 (einiges Wenige nur in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts) an dieselbe abgeliefert worden sind: Schaalen, Flaschen, Krüge, Pokale, Dosen, Schränke und Schränkchen, zierliche Drechslerarbeiten, Schnurrpfeifereien etc.; aufserdem auch einige selbständig plastische Gegenstände. Von eigentlich künstlerischer Bedeutung ist freilich bei all diesen Dingen wenig die Rede; die figürlichen Darstellungen, die zur Verzierung einzelner Werke in grofsem Reichthum angewandt sind, verrathen nur eine handwerksmäfsige Arbeit; Manches von ihnen ist auch in hohem Grade barbarisch. Sehr interessant ist dagegen eben jenes handwerksmäfsige Element an sich: die sorgfältige und tüchtige Behandlung des Stoffes überhaupt, die kunstreiche Zusammenfügung der einzelnen Stücke (die bei manchen Gegenständen bedeutender Dimension ohne Metallfassungen zu Wege gebracht ist), die überdachte Benutzung der verschiedenfarbigen Stücke für die verschiedenen Theile eines gröfseren Ganzen, die eingelegten, aus durchsichtigem Bernstein gearbeiteten Medaillons, deren untere Flächen gravirte Darstellungen enthalten, u. dergl. m.

137. Zu bemerken ist unter andern ein ganz von Bernstein gearbeitetes Altärchen, welches im J. 1712 auf die Kunstkammer gekommen ist. Seine Hauptform wird durch eine Architektur im Style dieser Zeit, von 2 Fufs 3 Z. Höhe, gebildet. Es enthält als Altarblatt eine Reliefdarstellung: der Christusleichnam im Schoofse der Maria, die nicht ohne Tüchtigkeit, im Einzelnen sogar nicht ohne eine gewisse Würde behandelt ist. Darüber erhebt sich ein Crucifix von gleicher Höhe, so dafs das Ganze 4 Fufs 6 Zoll hoch wird. — Sodann sind

138. zwei einzelne Bernsteinstücke von beträchtlicher Dimension, aus denen Figuren-Gruppen kunstreich ausgearbeitet sind, anzuführen. Das eine enthält das Urtheil des Paris, das andre den Perseus, der mit dem Medusen-

haupte die Krieger des Polydektes versteinert. Die Composition ist an beiden Stücken manierirt, die Formen indefs sind nicht ganz ohne Verständnifs; das Haupt-Interesse beruht aber auch hier in dem äufserlich Technischen der Arbeit.

---

Dasselbe gilt von einigen aus Korallen geschnitzten Arbeiten derselben Zeit, ein Crucifix und ähnliche Gegenstände darstellend. Nicht das Künstlerische, sondern eben nur der Stoff an sich und die Art seiner Anwendung ist es, was diesen Gegenständen Interesse verleiht. 439.

Einige in Schildpatt gegossene oder gepreſste Reliefs gehören ebenfalls in dieselbe Zeit. Auch sie gewähren nur Interesse durch das Material und dessen Anwendung, die aber natürlich, bei der streifigen und fleckigen Farbe des Stoffes, nicht von einer gefälligen Wirkung sein kann. 440.

Endlich ist hier noch eine bedeutende Reihe von in Horn (namentlich Rhinoceros Horn) geschnitzten und gedrechselten Gefäfsen, Pulverhörnern u. dergl., von Kokosnüssen und Straufseneiern mit flachgeschnitzten (die letzteren auch mit gravirten) Reliefs namhaft zu machen, wobei aber wiederum von künstlerischer Bedeutsamkeit keine Rede ist. 441.

---

Zum Beschlufs derjenigen Werke, welche der plastischen Kunst angehören, mögen hier noch einige lebensgrofse Wachsfiguren, zum Theil von bedeutsamem historischem Interesse, angeführt werden. Zu diesen gehört zunächst die Figur des grofsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, deren vortrefflicher Kopf von dem bereits oben (n. 397.) genannten Bildhauer Joh. Christoph Döbell (st. 1713) bossirt ist; die Zusammen- 442.

stellung der Figur gehört aber einer späteren Zeit an, indem sie erst im J. 1796 nach den Angaben Chodo-
443. wiecky's erfolgte. — Sodann die Figur Friedrich's I., die ganz aus der Zeit des Dargestellten herrührt und mit dem ursprünglichen Kostüme desselben versehen ist. Den Verfertiger des Wachs-Gesichtes kennt man nicht, obgleich sich dasselbe durch eine höchst überraschende Lebenswahrheit auszeichnet. Schon Faſsmann*), der den König noch gekannt hat, sagt von diesem Wachsbilde: „es sei dermaſsen natürlich gemacht und getroffen, daſs man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen und mit Respekt gegen das Bild erfüllt werde, so oft man dasselbe ins Gesicht bekomme." Aehnliches drückt auch eine von Küster**) erzählte Anekdote aus. „Ein gewisser General (so sagt er) hat diesem Bilde, da es in des Königs Zimmer auf einen Stuhl gesetzt worden, seine Reverenz gemacht, weil er geglaubt, es sei der König. Da ihm nun nicht geantwortet worden, hat er es für eine Ungnade gehalten, ist darüber erschrocken und nach einigen Tagen gestorben. Der König, welcher dies sehr ungnädig genommen, befahl dieses Bild in Stücken zu zerschlagen, man hat es aber aufbehalten." —
444. Aufser diesen sind, als derselben Zeit angehörig, einige Kinderfiguren zu nennen, welche Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses vorstellen: den Sohn des ersten Königes (nachmaligen König Friedrich Wilhelm), und mehrere von den Kindern des letzteren, ältere Geschwister Friedrichs des Grofsen. Sie sind zum Theil nicht ohne eigenthümliche Anmuth gearbeitet.

445. Eine Wachsfigur neuerer Zeit stellt Friedrich den Grofsen in höherem Alter dar. Das Kostüm besteht fast ganz aus Stücken, welche der König selbst getragen. Die Zusammensetzung der Figur wurde aber erst

*) Leben und Thaten Friedrich Wilhelms, 1735, S. 950.
**) Altes und Neues Berlin, III, S. 341.

im J. 1826, unter Leitung des Direktors Hrn. G. Schadow, bewerkstelligt und die Wachs-Arbeit des Kopfes durch Hrn. Thora ausgeführt. — Höchst interessant 446.
ist sodann die in Wachs geformte Todtenmaske Friedrichs des Grofsen, die zwei Stunden nach dessen Tode durch den Bildhauer Eckstein abgedruckt wurde. — Endlich, wiederum der neusten Zeit angehörig, die eben- 447.
falls in Wachs geformte Todtenmaske Moreau's, welche die edlen, schönen Züge des Helden lebhaft vergegenwärtigt. U. a. m.

---

Zwei kleine architektonische Modelle, wel- 448.
che einer früheren Zeit der in Rede stehenden Periode angehören, gewähren ein eigenthümliches Interesse. Das eine derselben, 12 Zoll lang, 11 Z. breit und 9 Z. hoch, stellt die heilige Grab-Kirche von Jerusalem, — das andere, 18 Zoll lang, 7 Zoll breit und 6 Zoll hoch, die Kirche von Bethlehem dar; beide sorglich aus Holz, in einigen Theilen aus Elfenbein gearbeitet und mit zierlichen Ornamenten aus Perlmutter ausgelegt. Sämmtliche Einzelheiten jener so merkwürdigen Bauanlagen sind in diesen kleinen Modellen enthalten und diese dadurch, dafs sie zum Theil auseinander genommen werden können und somit überall eine nähere Besichtigung verstatten, sehr instructiv. (Das architektonische Detail konnte natürlich bei der Kleinheit des Maafsstabes nur wenig beobachtet werden). Sie rühren, nebst dazu gehöriger Beschreibung, von einem Königsberger Professor Johann Lignovius her, der, nach einem am 8ten Juni 1669 zu Jerusalem ausgestellten Certificat, die heiligsten Stätten des gelobten Landes besucht und diese Gegenstände sammt einigen andern Merkwürdigkeiten mitgebracht hatte *). Letztere, die ebenfalls in der Kunstkammer

*) Ein ähnliches Modell der h. Grabkirche, welches sich im J. 1710 zu Lüneburg befand und gleichfalls von einer Reise ins

vorhanden sind, bestehen aus einem Stück Holz aus dem Garten Gethsemane, aus einer Dose und einem Kreuz mit verschiedenen Erd- und Steinarten, die den vorzüglichsten Wallfahrtsstätten des gelobten Landes entnommen sind.

---

## 3. Glasgeräthe,

### zum Theil mit eingebrannten Malereien.

Ein Kunstzweig eigenthümlicher Art, der im siebenzehnten Jahrhundert, besonders in dessen zweiter Hälfte, sowie auch im Anfange des achtzehnten, in mannigfach verschiedenartiger Anwendung erscheint, besteht in der Fabrikation gläserner Prachtgeräthe, vornehmlich von Trinkgefäfsen gröfserer und kleinerer Dimension.

Die in künstlerischer Beziehung wichtigeren Arbeiten dieser Art sind mit eingebrannten Malereien geschmückt. Die Kunstkammer besitzt deren eine sehr bedeutende Anzahl. Doch lassen sich diese bemalten
449. Gläser in zwei verschiedene Classen sondern. Die eine derselben, welche der ganzen, der früheren wie der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, enthält, auf Glas-Cylindern von kleinerer und gröfserer, zum Theil sehr colossaler Dimension, Malereien von einer nur handwerksmäfsigen Beschaffenheit; es sind zumeist Wappen, seltner figürliche Darstellungen, mit undurchsichtigen, deckenden Farben ausgemalt und mit scharfen dunklen Linien umrissen.

Interessanter und von wirklich künstlerischer Bedeutung ist dagegen die zweite Classe dieser Gläser, welche ausschliefslich der zweiten Hälfte des sieben-

---

gelobte Land (laut Attestaten vom J. 1691) mitgebracht war, beschreibt Z. C. v. Uffenbach in seinen „Merkwürdigen Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, I, S. 511."

zehnten Jahrhunderts anzugehören scheint. Auch dies sind zumeist Cylinder, doch nicht von bedeutender Dimension; ihren Fuſs bilden drei kleine gläserne Kugeln. Die Malereien sind sehr zierlich und geschmackvoll ausgeführt, nur wenige indeſs mit bunten durchsichtigen Farben; die Mehrzahl monochrom, in einer schönen dunkelbräunlichen, Sepia-ähnlichen Farbe, einige auch mit einer wirklich schwarzen Farbe getuscht.

Der vorzüglichste Meister dieser Art von Arbeiten (der auch als solcher von Seiten der Kunstgeschichte namhaft gemacht wird) ist der Nürnberger Johann Schaper (st. 1670). Von ihm ist eine Reihe sehr anmuthig ausgeführter Gläser vorhanden. Auf dreien derselben liest man den vollständig ausgeschriebenen Namen des Künstlers; zwei davon sind mit bunten Farben gemalt. Die Malerei des einen der letzteren stellt auf 450.
der einen Seite in einer Landschaft ein schloſsartiges Gebäude mit Gehöft und Garten, auf der andern ein groſses Wappen (mit der Umschrift: „Burckhart Löffelholtz von Colberg") dar, und hat, aufser dem Künstlernamen, die Jahresbezeichnung 1665; das Ganze ist von feiner, zierlicher Zeichnung. — Das zweite Glas, mit der Jahr- 451.
zahl 1666 datirt, enthält die Darstellung eines wildbewegten Reiterkampfes mit antikem Kostüm; die Zeichnung ist fein und kräftig, wenn auch nicht mehr ganz die Naivetät der früheren Zeit befolgend; die Farben sind frisch und heiter zusammengestellt, ohne zwar die tiefe Glut älterer Glasmalereien (die aber auch bei deren musivischer Zusammensetzung leichter möglich war) zu erreichen. — Das dritte Glas, ebenfalls mit der Jahr- 452.
zahl 1666, ist monochrom und stellt den Daniel in der Löwengrube, in einer trefflichen Zeichnung, dar. — Drei
andre Gläser, sämmtlich monochrom und, wie auch das vorige, von schönem Sepiaton der Farbe, haben den Namen desselben Meisters in einer kürzeren Bezeichnung. Das eine von diesen ist mit den Buchstaben IS 453.

und der Jahrzahl 1661 bezeichnet und enthält das vortrefflich stylisirte Doppelwappen der Familien Volckamer und Imhof; aufserdem die Darstellung einer grofsen römischen Ruine und eine saubere Ansicht von Nürn-
454. berg. — Ein kleines Gläschen, mit einer zierlichen italienischen Landschaft, ist mit dem aus denselben Buchstaben IS zusammengezogenen Monogramm versehen *). —
455. Ein, wiederum gröfseres Glas, welches durch ein ähnliches Monogramm **) bezeichnet ist, enthält, rings umherlaufend, die anmuthigste von diesen, durch Joh. Schaper gemalten Darstellungen. Es sind die Gestalten von Herren und Damen, drei Paare und drei einzelne Figuren, die im Spaziergange begriffen zu sein, zwischen denen aber allerlei persönliche Verhältnisse obzuwalten scheinen. Sie bilden sämmtlich, in einer anmuthvoll naiven Auffassung, sehr ansprechende Erscheinungen und sind, mit allem Detail ihres Kostümes, zwar frei, aber ungemein zierlich ausgeführt.

Noch zwei andre Gläser sind mit dem Namen der
456. Maler versehen. Das eine enthält ein Wappen, einen Namenszug und die beiden Bilder der Heiligen Paulus und Georg, jeder Gegenstand einzeln in einen Blumenkranz eingefafst. Die Inschrift heifst: „*Joh. Kegll. (f.)* 1675." Die Arbeit ist ziemlich tüchtig, doch ungleich mehr handwerksmäfsig als die der vorgenannten
457. Gläser. — Die, in dem Namen des Künstlers nicht ganz deutliche Inschrift des andern Glases scheint zu lauten: „*No.* 9. *Herman Benchert f. Anno* 1677." Die Malerei desselben stellt den Bacchus als Knaben auf einem Wagen sitzend und von andren Knaben mit Trauben und Musik-Instrumenten umgeben dar. Die Behandlung ist hier noch weniger zart und gefühlt als die des vorigen Glases. Beide sind übrigens (wiederum

*) S. die Monogrammen-Tafel, 20.
**) Ebendas. 21.

als Monochrome) mit einer kälteren, schwarzen Farbe gemalt, die man somit, da die Arbeiten ein späteres Datum tragen, vielleicht als ein Merkmal späterer Behandlungsweise betrachten dürfte.

Eine Anzahl andrer Gläser, zumeist von ziemlich 458.
kleiner Form und mit Landschaften, Jagdbildern u. dergl. bemalt, schliefsen sich der einen oder andern Fabrik an, ohne dafs jedoch, bis auf einzelne Ausnahmen, die Leistungen sich sonderlich aus dem Gebiete eines saubern Handwerkes entfernten. — Doch sind noch zwei ziemlich grofse achteckige Flaschen anzuführen, auf denen figurenreiche Darstellungen, ebenfalls aber in der kälteren schwarzen Farbe und ohne hervorstechend geistreiche Ausführung, gemalt sind. Die eine Flasche ent- 459
hält auf der einen Seite die ländliche Darstellung einer Weinlese (nach einer Composition des Jacopo Bassano, die sich unter den Blättern ländlicher und häuslicher Beschäftigungen, welche Raphael Sadeler nach diesem Künstler gestochen, vorfindet), auf der andern Seite ein landschaftliches Bild, in welchem man eine Ansicht der Pfalz bei Caub am Rhein erkennt. Die andre Flasche hat auf der einen Seite die Darstellung 460.
einer weiblichen allegorischen Figur (einer Ubertas od. dergl.), von bacchischen Genien umgeben. In dieser Gruppe ist, als besondre Ausnahme, das Nackte naturgemäfs colorirt. Rings umher zieht sich eine Landschaft, die auf der Rückseite durch das reich entwickelte Bild einer Stadt, Frankfurt am Main vorstellend, und eines festlichen militairischen Einzuges in letztere ausgefüllt wird.

Mit der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhun- 461.
derts verschwindet die Mode der Malerei auf den Glasgefäfsen und es tritt Schleifarbeit an deren Stelle. Wiederum eine grofse Anzahl von Pokalen und andren Gläsern, die auf solche Weise verziert sind und der Zeit um das J. 1700 angehören, ist in der Kunstkam-

mer vorhanden. Es sind theils mythische Figuren, Genien mit Früchten, theils Jagdscenen und Aehnliches, was in diesen Schleifarbeiten dargestellt ist. Doch findet sich hier sehr Weniges von künstlerischer Bedeutung; fast Alles läfst noch eine unbehülfliche Technik, welche sich nicht den Gesetzen eines edleren Kunstgefühles zu fügen wufste, erkennen.

462. Interessanter sind für diese Periode die aus farbigem Glase gebildeten Gefäfse (von denen aber auch verschiedene mit Schleifarbeit versehen sind). Vornehmlich die Gefäfse aus dem prachtvollen Rubinglase, welches unter der Regierung des grofsen Kurfürsten von dem berühmten Chemiker Kunkel zu Potsdam erfunden wurde, sind, als Zeugnisse eines eigenthümlich ausgebildeten Kunstbetriebes, von namhafter Bedeutung.

463. Hier sind ferner auch die venetianischen Milchgläser anzuführen, an denen die Kunstkammer nicht minder einen eigenthümlichen Schatz besitzt. Sie sind in reichster Anzahl und in den mannigfachsten Formen, als Gläser, Pokale, Krüge, Schaalen u. s. w., vorhanden. Zumeist sind sie in ungemein zierlichen Formen gebildet, und das kunstreiche Gewebe der weifsen Fäden, die sich durch die dünnen durchsichtigen Flächen hinziehen, gewährt in ihnen den heitersten Eindruck.

464. Ebenso findet sich endlich eine sehr zahlreiche Anzahl der sogenannten Millefiori in der Kunstkammer, in der Form von grofsen und kleinen Kugeln, oder als Messerhefte, Dosen u. dergl angewandt. Die bedeutendste Arbeit, zu welcher man, unter den vorhandenen Stücken, diesen Glasschmelz benutzt hat, ist ein grofses Scepter. Das bunte Spiel der Glasblumen, die sich im Innern dieser wundersamen Körper im bunten Wechsel zeigen, hat auch hier für das Auge des Beschauers etwas eigen Bestechendes.

## 4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. Emaillen, Miniaturen u. s. w.

Wiederum eine ganz eigenthümliche Gattung von Kunstwerken, welche der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, besteht in der Anfertigung bildlicher Darstellungen auf glänzenden Metallspiegeln, vornehmlich auf Stahlspiegeln. Die Darstellungen sind leise, in punktirter (Aquatinta-ähnlicher) Manier geätzt, aber so, dafs die beleuchteten Partieen der Darstellung auf solche Weise angedeutet werden, während für die Schatten die reine Fläche des Stahles bleibt. Doch pflegt die ganze Behandlung so zart zu sein, dafs, wenn sich helle Gegenstände in der Metallplatte spiegeln, Nichts davon wahrgenommen wird; hält man dieselbe aber einem beschatteten Gegenstande gegenüber, so treten die geätzten Partieen natürlich heller aus diesem dunklen Grunde hervor und entwickeln in solcher Art das dargestellte Bild.

Die Kunstkammer bewahrt mehrere interessante Ar- 465.
beiten dieser Gattung. Die gröfste derselben ist ein Stahlspiegel von beinahe 12 Zoll Höhe, auf dem das Urtheil des Paris dargestellt ist. Er hat die Unterschrift: „*Judicium Paridis. L. de la Hyre invent.*" Es ist die Copie einer Composition des obengenannten Künstlers (Lorenz de la Hire, geb. 1606, gest. 1656), in seiner, etwas steifen Nachahmung des Styles der Schule von Fontainebleau. Die Technik erscheint hier übrigens noch mangelhaft; die Modellirung der Gestalten ist noch nicht gelungen und die punktirten Umrisse herrschen noch wesentlich vor. — Ungleich bedeutender ist ein kleinerer Stahlspiegel von 6½ Zoll Höhe, welcher 466.
die Darstellung des Loth mit seinen beiden Töchtern enthält. Dieser ist mit dem, aus den Buchstaben H W

gebildeten Monogramm des Verfertigers und mit der Jahrzahl 1653 bezeichnet *). Es ist eine Composition im Style der brabanter Kunst dieser Zeit. Die ganze Behandlung ist hier im höchsten Grade meisterhaft; die Lichtwirkung ist in allen Abstufungen, in einer aufs Zarteste durchgebildeten Modellirung der Gestalten durchgeführt, wobei sich aber zugleich eine eigene malerische Kraft, sogar eine gewisse freie Derbheit des Vortrages auf keine Weise verläugnet.

467. Sodann sind, als Werke derselben Kunstgattung, drei kleine Medaillons von Stahl (1 bis 1½ Zoll hoch) anzuführen, von denen das eine das Portrait des grofsen Kurfürsten von Brandenburg, die beiden andern die Portraits zweier vornehmer Personen seiner Zeit enthalten. Die Ausführung ist auch hier ungemein sauber. — Auch

468. ist noch eine kleine vergoldete Kupferplatte zu nennen, auf der, in derselben Weise, die Figur einer knieenden Madonna, im Style der späteren Zeit des Jahrhunderts, doch immer nicht ohne eine gewisse Energie, dargestellt ist. Auch hier ist die Durchführung ziemlich sorgfältig; doch sind die Punkte hier ungleich stärker gearbeitet wie an den vorigen Stücken, so dafs, gegen das Licht gehalten, der gleichmäfsig glänzende Spiegel der Platte verschwindet.

---

Die Kunst der **Email-Malerei** bildete sich in der späteren Zeit des siebenzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen

---

*) S. die Monogrammen-Tafel, 22. — In der Kunstkammer von Kopenhagen findet sich eine ähnliche Arbeit, vom J. 16[illegible], mit dem Namen J. **Wechter** bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies auch der Verfertiger der obengenannten Platte, indem wenigstens die verschiedenartige Bezeichnung des Vornamens, — H. und J. (vermuthlich „Hans" und „Johann"), — dieser Annahme kein Hinderniss entgegenstellen dürfte.

technischen Vollkommenheit aus. Bestanden die Emaillen der früheren Zeit (vergl. oben Abschn. VI.) zumeist nur aus einfach colorirten Zeichnungen oder aus Monochromen, so brachte man es jetzt dahin, Gemälde in den zartesten, weichsten Uebergängen der Farbe auszuführen. Doch haben die Arbeiten dieser Zeit, die man gewöhnlich auf Silber, oft auch auf Gold ausführte, in der Regel nur eine geringe Dimension; vornehmlich sind es Portrait-Medaillons, zu denen jetzt die Kunst der Emaille-Malerei angewandt und in denen zum Theil sehr Vorzügliches geleistet wurde, während freilich die historischen Darstellungen zumeist dem entarteten Wesen der damaligen Compositionsweise folgten und, trotz ihrer vollendeteren Technik, tief unter den früher besprochenen Leistungen stehen. Uebrigens erscheint Frankreich, wie früher, so auch jetzt als die eigentliche Wiege dieser Kunst und bildete wenigstens die Schule für auswärtige Email-Maler.

Doch ist unter den in der Kunstkammer vorhande- 469.
nen Stücken vorerst ein rundes Medaillon von kleiner Dimension auszunehmen, das, mit einer historischen Darstellung versehen, entschieden von dem Style französischer Arbeiten abweicht. Es hat die Bezeichnung: „*G. St.* 1661", und ist somit ohne Zweifel als eine Arbeit des Nürnbergischen Email-Malers Georg Strauch (st. 1675) anzuerkennen. Es enthält, in einer Landschaft, die Darstellung des Friedens, als eines bekränzten Jünglinges mit Füllhorn und Palme, welcher eine Jungfrau mit Schwert und Wage, die Gerechtigkeit, küßt. Ueber beiden Gestalten ist ein Band mit der Inschrift: „*Fidus amor sub aequa pace.*" Die Farben sind hier zwar noch etwas hart und bunt, aber in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein schöner heiterer Adel; das Ganze reiht sich vortheilhaft den besseren Nürnbergischen Arbeiten des siebenzehnten Jahrhunderts (namentlich auch

den im Vorigen besprochenen Glasmalereien des Joh. Schaper) an.

Späterer Zeit gehört eine grofse Menge kleiner Email-Malereien an, unter denen wir aber nur das Bedeutendste, besonders dasjenige, was sich an namhafte Meister
470. anknüpft, anführen können. So nennen wir zunächst, als jener älteren Technik noch vollständig entsprechend, eine kleine längliche Platte mit einer grau in grau gemalten Darstellung, deren (sonst wohl nicht bekannter) Verfertiger sich in der Inschrift: „*L. de Sandrart pinxit* 1710" namhaft macht. Es ist die Geburt Christi, figurenreich componirt, aber freilich in dem theatralischen Style der damaligen französischen Malerei.

An buntgemalten historischen Darstellungen ist Mancherlei vorhanden; aber eben dieselbe prunkhafte theatralische oder eine süfslich affektirte Manier ist wenig geeignet, das Interesse des Beschauers zu fesseln. Das
471. Bedeutendste unter diesen Stücken ist ein grofses, auf Gold gemaltes Medaillon von 3¼ Zoll Breite und 2½ Z. Höhe, welches eine Copie der bekannten Composition Lebrun's, den Alexander im Zelte des Darius, darstellt. Die Farben sind hier von schöner heiterer Wirkung, die Ausführung sauber; aber die schon theatralische Composition ist nicht mit sonderlichem Geiste aufgefafst. Die Verfertiger bezeichnet die Inschrift: „*Fratres Huauts pinxerunt*". Dies sind die Brüder Johann Peter und Amicus Huaut (oder Huault) aus Genf, die von dem J. 1686 bis 1700 am Hofe von Berlin arbeiteten. Das in Rede stehende Stück kam 1690 auf die Kunstkammer. — Von ihnen sind aufserdem noch
472. einige Werke vorhanden. So zwei, aufs Reichste mit Email-Malerei verzierte und mit ihrem Namen bezeichnete Taschenuhren; auch hier sind es die heiteren Farben, welche dem Auge wohlthun, ohne jedoch das Widerwärtige der Compositionen aufheben zu können. Nur die Rückseite der einen, auf der eine Vermählung

der h. Catharina im Style Raphaels dargestellt ist, erinnert an die eigentliche Würde der Kunst. — Das Medaillon-Portrait eines vornehmen Herren, mit derselben Inschrift auf der Rückseite: „*Fratres Huaut pinxerunt*", zeichnet sich glücklicher durch lebenvolle Auffassung, wie durch die Feinheit der Ausführung aus; aber die Farben stehen auch hier, ohne die wünschenswerthe Weichheit der Modellirung, noch mit einer gewissen Kälte nebeneinander. 473.

Der Weise des letzteren sehr ähnlich ist das Portrait der Königin Sophie Charlotte, Gemahlin Friedrichs I., dessen Verfertiger sich auf der Rückseite „*S. Blesendorf*" nennt. Dies ist ein geborner Berliner, Samuel Blesendorf (gest. 1706), der sich vornehmlich als Kupferstecher ausgezeichnet hat; das in Rede stehende Email-Bild scheint es anzudeuten, dafs er sich in diesem Kunstfache nach den Leistungen der berühmten Brüder Huaut gebildet habe. 474.

Abweichend von dieser Behandlungsweise ist das Bildnifs eines vornehmen Herrn in der Alongen-Perücke, dessen Rückseite die Inschrift hat: „*G. F. Dinglinger fec.* 1696." Das Portrait ist zierlich weich, fast wie in der Manier eines Wateau, gemalt. Georg Friedrich Dinglinger (gest. 1720) war in Frankreich gebildet und arbeitete am Hofe zu Dresden. — Noch einige Portrait-Medaillons werden ebendemselben zugeschrieben. Unter diesen eins, welches den Kopf eines Mannes in einer Pelzmütze darstellt, nicht ohne beachtenswerthe Vorzüge. Ein zweites enthält das Bildnifs der Kaiserin Anna von Rufsland. 475. 476.

Unter der grofsen Anzahl emaillirter Portrait-Medaillons, die aufserdem vorhanden sind, finden sich noch einzelne vortreffliche Stücke; doch hat nur eins noch von diesen, freilich das bei weitem vorzüglichste von allen, welches indefs einer etwas jüngeren Zeit angehört, den Namen des Künstlers. Es ist das Bildnifs 477.

eines stattlichen Herrn von mittleren Jahren mit mächtiger Alongen-Perücke, in wärmster Carnation, leichtester Modellirung, sprechender Belebung der Züge, höchst sauber und doch ohne alle Aengstlichkeit ausgeführt. Auf der Rückseite steht: „*M. de Meytens pinx.*" Martin de Meytens war 1695 zu Stockholm geboren und kam, nachdem er in Paris und andren Orten seine Studien gemacht hatte, 1726 nach Wien, wo er 1757 Direktor der Kunst-Akademie wurde und 1770 starb.

---

Von andren kleinen Malereien, meist kleinen Portraitbildern derselben Periode, ist ebenfalls eine sehr
478. bedeutende Anzahl vorhanden. Eine Reihe kleiner, in Oel gemalter Bildnisse, auf Medaillons von Kupfer oder Silber, enthält manche sehr tüchtige und lebenvolle Leistungen. Diese gehören zumeist noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Die eigentlichen Miniaturmalereien dagegen erscheinen erst um den Schluſs desselben und im achtzehnten Jahrhunderte in bedeutender Anzahl.

Unter den Miniaturbildern, welche die Kunstkam-
479. mer enthält, sind zunächst zwei kleine Stücke von der Hand des Joseph Werner, der zuerst in diesem Fache der Kunst einen weitverbreiteten Ruhm erlangte, anzuführen. Werner war 1637 geboren, wurde 1695 als Direktor der Kunst-Akademie nach Berlin berufen und starb 1710. Die in Rede stehenden Miniaturen, von denen die eine einen Narcis, die andre eine Flora darstellt, die einen Affen bekränzt (eine ziemlich fade Satire, dergleichen Werner aber mit besondrer Vorliebe zu erfinden pflegte,) sind, ohne gerade von der Compositionsweise jener Zeit sonderlich abzuweichen, doch von einer ziemlich tüchtigen Behandlung, nur leider, und besonders das letztere, in den Farben bereits etwas verschossen.

Die Mehrzahl der Miniaturbilder besteht aus Portrait-Medaillons. Unter diesen ist ein ziemlich grofses 480.
Stück, welches das Brustbild des berühmten Medailleurs Raimund Falz enthält, hervorzuheben. Es ist (auf Pergament) mit schwarzer Tusche und weifsen Lichtern gemalt, ungemein lebenvoll aufgefafst und ebenso frei, wie höchst sauber ausgeführt. Der Verfertiger bezeichnet sich mit der Inschrift: „*D. van schtl*" (wenn nicht vielleicht „schel" gelesen werden mufs). — Auch
andre, vortrefflich in naturgemäfsen Farben ausgeführte 481.
Miniaturbilder sind vorhanden, einige von grofser Kraft des Colorits — ein Paar sehr kleine angeblich von B. Denner herrührend. — Manches aber ist auch sehr
flau und geistlos. Unter den letzteren ist ein etwas 482.
gröfseres Stück zu nennen, welches einen Jüngling und ein junges Mädchen darstellt, die einander die Thonpfeife anrauchen; fade in der Auffassung, formlos in der Zeichnung, süfslich in Farbe und Ausdruck, bezeichnet dasselbe wiederum den tiefen Verfall der Kunst in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, von dem nur wenige bedeutsame Erscheinungen auszunehmen sind. Der Verfertiger hat sich in der Inschrift: „*N. Pösinger pinxit*", namhaft gemacht.

# IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts finden sich nur sehr wenig Kunstwerke in der Kunst-
483. kammer vor. Eine lebensgrofse Marmorbüste Friedrichs des Grofsen von P. Tassaert (geb. 1729, 1774 in preufsische Dienste berufen, gest. 1788) ist ohne höheren Kunstwerth.

484. Dagegen sind zwei kleine, in Thon modellirte (ungebrannte) Reliefs von Johann Eckstein, der gleichzeitig mit dem vorigen in Berlin lebte, von vorzüglichster Bedeutung. Beide sind mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Das eine derselben stellt einen grofsen, im Wasser schwimmenden Delphin dar, auf dessen Rücken Amor reitet; ein andrer Knabe klettert zu diesem empor, zwei schwimmen nebenher, zwei kleine Tritonen, auf Muscheln blasend, eröffnen den Zug. Die ganze Arbeit ist überaus reizvoll, die Composition ebenso trefflich gerundet, wie die einzelnen Figuren mit gröfster Zartheit, in der schönsten, kindlichsten Naivetät der Bewegungen, gebildet. Die Behandlung ist künstlerisch frei, aber sehr sauber. — Das
485. zweite Relief enthält eine ähnliche Composition: Amor

auf dem Rücken eines Löwen, den zwei Knaben am Zügel ziehen, während zwei andre den Schwanz desselben fassen; im Vorgrunde noch ein Knabe. Auch hier ist die Arbeit, wenngleich dieselbe schöne Rundung des Ganzen nicht in gleichem Maafse erreicht ist, doch sehr trefflich ausgeführt, und die einzelnen Figuren, besonders die Hauptfigur des Amor, von lieblicher Anmuth. Beide kleine Werke dürften als sehr merkwürdige Zeugnisse ihrer Zeit zu betrachten sein.

Ein hochovales Medaillon, mit dem tüchtig gearbeiteten Relief-Bildnisse des Immanuel Kant (geb. 1724, gest. 1804) besteht aus Meerschaum. Auf der Rückseite desselben findet sich der Name des Dargestellten und die Angabe: „*by the Brethern Collin of Konigsberg.*" 486.

Ein rundes Holz-Medaillon mittlerer Gröfse enthält eine weibliche Relief-Figur, nackt und halb vom Rükken gesehen, auf Wolken sitzend, einen Schleier in der Hand. Die Arbeit ist mit Verständnifs und recht zart ausgeführt. Auf der Rückseite des Medaillons steht: „Gefertigt von Meifsner (1760). Danzig und Königsberg." (Johann Heinrich Meifsner, der sich vornehmlich in kleineren Bildwerken der Art auszeichnete und in der angegebenen Zeit zu Danzig starb.) 487.

Eine Reihe gröfserer Holzschnitzwerke, meist Hautreliefs, enthält zierliche Stillleben, Vögel, Mäuschen und andre kleine Thiere, auch Blumen. Sie sind sämmtlich um den Schlufs des achtzehnten Jahrhunderts von Aubert Parent (aus Neuchatel, damals in Berlin wohnhaft) gefertigt. Die Thiere in diesen Arbeiten sind ungemein sauber und mit grofser Natürlichkeit gebildet; die Blumen sind nicht in gleicher Weise gelungen. 488.

Als Erinnerung an eine, im vorigen Jahrhundert erfundene und vielgerühmte Technik sind sodann einige Blätter mit Wachsmalereien, von B. Calau in den Jah- 489.

ren 1772 und 1780 und mit dem von ihm erfundenen punischen Wachse ausgeführt, namhaft zu machen. Sie sind monochrom, in einer tiefgesättigten, pastosen braunen Farbe gemalt; aufser dem stärkeren und schwächeren (dunkleren und helleren) Auftrage der Farbe sind die Uebergänge und die Andeutung scharfer Lichter durch Schraffirung und Hinwegnahme der Farbe vermittelst eines feinen Stiftes hervorgebracht.

# X. Werke der neuesten Zeit.

An Werken des neunzehnten Jahrhunderts ist ebenfalls keine sonderlich reiche Anzahl in der Kunstkammer vorhanden. Es mag genügen, die wichtigsten derselben namhaft zu machen.

Neben einer Reihe jener sauberen kleinen Arbeiten — Cameen-artiger Muschelschnitte und kleiner 490.
musivischer Darstellungen, — welche heutiges Tages in Italien, vornehmlich in Rom und Florenz, gefertigt werden, dürften zunächst einige in dunkle Perl- 491.
mutter geschnittene Reliefs angeführt werden. Sie rühren von der Hand des Medailleurs L. Posch her und sind ebenfalls von sehr kleiner Dimension. Sehr anmuthig und von eigenthümlich anziehender Wirkung sind unter ihnen besonders zwei Christusköpfe, beide im Profil, der eine 1 Zoll, der andre ¾ Zoll im Durchmesser enthaltend; auch die sehr kleine Darstellung von Raphael's Madonna della Sedia, in flachem Relief, ist von zierlichstem Effekt.

Sodann sind ein Paar silberne Medaillons, mit 492.
dem Brustbilde Sr. Maj. des Königes Friedrich Wilhelm III. von Preufsen, namhaft zu machen. Das eine ist von dem Medailleur Goetze, das andere von dem Medailleur Bohne gearbeitet; letzteres von bedeutender Dimension und vergoldet.

Verschiedene Elfenbeinarbeiten zeigen eine, freilich
seltne Benutzung auch dieses Kunstzweiges. Ein von
493. Berillon gearbeitetes Brettspiel enthält auf den Brett-
steinen, in Relief, die Brustbilder von Feldherrn der
494. Befreiungskriege. — Bedeutenderes Interesse gewährt
eine Statuette Friedrichs des Grofsen, zwischen zwei
Windspielen stehend, die von J. G. Walpurger im
J. 1824 zu Berlin geschnitzt ist. — Eine namhafte An-
495. zahl von Elfenbeinarbeiten ist von Lebrecht Wil-
helm Schulz (geb. 1774) zu Meiningen, zum Theil in
den jüngstverflossenen Jahren, gefertigt und zeigt eine
ausdauernde Sorgfalt, eine Feinheit der Behandlung, wel-
che ihnen für die heutige Zeit, bei veränderter Richtung des Geschmackes, einen eigenthümlichen Werth geben dürfte. Neben einigen mehr untergeordneten Gegenständen, — Leuchtern, einer grofsen Tabackspfeife u. dergl. — die mit mannigfachen Reliefdarstellungen geschmückt sind, der Hauptmasse nach jedoch aus Hirschhorn bestehen, sind zunächst drei Becher von Elfenbein anzuführen, deren Aeufseres mit reichen Reliefs, Jagdscenen darstellend (zwei derselben nach Compositionen von Ridinger), umgeben ist. Ungleich bedeutender aber sind verschiedene, für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefäfse, deren Ausführung der neuesten Zeit angehört: — eine Hostienbüchse, auf deren Deckel die Flucht nach Aegypten dargestellt ist; drei Kelche (ein jeder von 11½ Zoll Höhe und 5 Z. Durchmesser) und eine Kanne (von 9 Zoll Höhe und 6 Zoll Durchmesser), die auf ihrer cylindrischen Aufsenfläche mit je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, vom Abendmahl bis zur Auferstehung, versehen sind. Alle diese Darstellungen sind freie Nachahmungen Dürer'scher Compositionen, aus seiner grofsen, in Holz geschnittenen Passion Christi und aus dem Leben der Maria. Die Ornamente, die sich an ihnen, vornehmlich an den Füfsen der Kelche, vorfinden, sind unge-

mein sauber und geschmackvoll gearbeitet. Unter der Fufsplatte des ersten Kelches findet man das Relief-Portrait des Künstlers.

Als eine neue Arbeit von vorzüglichem Werthe ist 496.
ferner ein grofser Pokal von Krystallglas zu nennen, der mit einer sehr figurenreichen, eingeschliffenen Composition, Zriny's Tod, von A. Böhm gearbeitet, versehen ist. Die aufserordentliche Sorgfalt und Präcision, mit welcher diese Arbeit ausgeführt ist, bildet einen vortheilhaften Contrast gegen die älteren, in derselben Technik ausgeführten Leistungen.

Zum Beschlufs ist eine Reihe architektonischer Modelle, zum gröfsten Theile aus Kork geschnitzt, namhaft zu machen. Sie führen dem Beschauer verschiedene merkwürdige Monumente des Vaterlandes in ihrer vollständigen Erscheinung vor und geben, schön in ihrer gegenwärtigen Ausdehnung, eine interessante Uebersicht. Die Mehrzahl derselben ist von J. F. Schilling, zu 497.
Berlin, mit Sauberkeit und Geschmack gearbeitet und bezieht sich gröfseren Theils auf Monumente der Mark Brandenburg. Von Monumenten der Stadt Stendal in der Altmark finden sich nachgebildet: das Uenglinger Thor; — das Tangermünder Thor; — die Marienkirche; — die Domkirche; — der Kreuzgang am Dome. — Sodann: der Thurm am Hühnerdorfer Thore zu Tangermünde (in der Altmark). — Das Schwedter Thor zu Königsberg in der Neumark. — Ein alter Thurm zu Garz an der Oder, bekannt unter dem Namen: der Jungfern-Kufs. — Von Monumenten aus dem westlichen Deutschland ist nur das Hochkreuz bei Godesberg am Rhein anzuführen. — In gröfserer Durchführung erscheint eine Nachbildung des Convent-Rempters im Schlosse Marienburg in Preufsen, indem man hier zugleich das interessante Innere dieses Bauwerkes dargelegt sieht.

98. Drei Kork-Modelle von Rehbaum, zu Berlin, führen Gebäude von Berlin vor: die Nicolaikirche; — die Klosterkirche; — und die neue, von Schinkel erbaute Werdersche Kirche.

99. Eigenthümlich zierlich, und nicht von Kork, sondern von Holz und Papier-maché gearbeitet und mit naturgemäfsen Farben bemalt, sind zwei kleine Modelle von Danziger Gebäuden: das Rathhaus mit seinem hohen schlanken Thurme, — und das Frauenthor. Der Verfertiger dieser Arbeiten heifst G. G. Kallenbach.

100. Endlich ist noch ein, mit grofser Sauberkeit in Holz geschnitztes Modell, von der Hand eines russischen Künstlers, anzuführen, welches die ungeheure, gegenwärtig noch im Bau begriffene Isaakskirche zu Petersburg, in dem Zustande ihrer gänzlichen Vollendung, darstellt.

# Anhang.

(Vergl. S. 201, No. 293.)

## Verzaichnus und Summarische kurtze Beschreibung des Mayrhofs.

Wan man in das Schlosz hinein will khommen musz man durch den grosen thurn eingehn durch ain doppelt thor, darinnen auf der rechten seiten muschetten pantalier und pulferflaschen Zur linkhen hand harnisch und hellenparten hangen, darneben ain geharnischten soldat mit seiner hellenparten und vor dem innern thor ain muscetierer aufwarten. Auf dem ersten gaden desz thurns sein bey den 4 schuszlöcher 4 falconetlen: Im mitlen gaden ist der taubenschlag, welcher zur rechten und linkhen hand seine auszflüg, und von draat geflochtne köbel und fallen haben, darinnen auch zu fünden 22ley Junge und alte taubennestlen mit Zugehör: In dem 3ten gaden vnd dachstuel sein tauben nestlen, tauben köbel, stro, holz und andersz trucken gerümpel, das dach ist von blech.

Am thurn und schloszmaur zur rechten hand ist aine wagenhütte, deren Dach man herabscheubt, im dach stüzen und schaufflen; darunder fewrkessel, rollen und laiterwägen, schieb-

karlen, fewrlaitern und fewrhackhen, hirschreh- und hasengarn, federhäspel und scheuchhäder zum waidwerkh, mit den bestekhen und pfäälen stehn und ligen.

Im klainen thurn daran, sein unden falkhonetlen, petarden, mörser, doppelhackhen, spiesz, hellenparten, fewregsten, maurhämmer, kettinen, rondartschen sampt zugehörigen kugelen. Im obern gaden sein wehren, Dolchen, straithämmer, harnisch, huet, Capuzerlen, halszkrägen, pantelier, pulferflaschen, musquetten, pulferväszlen und Zündtstrikh, mit einem fallloch, dieses Dach ist roth kupferin.

An disem thurn ist umbzaunt ain höflin, darinnen ain roszwettin oder schwemmin, müstwagen, dunget mit schweinen darob, gabel und beeren, bawbretter und pfääl.

Von dannen gehet man in den stadel, an welchen ist der kelber und kuhestall mit 3 kuhen und ainer melkherin, ain Dreschboden, darinnen selb 4 gedroschen würdt, mit wagengeschürr, hakhen, bükhel, laiteren, oben auf gegen der linkhen hand ligt haber, gersten, und korn, rad, besen, rechen, egen, und anderer bauwernhauszrath, zur rechten hand ligt das hew, under disen boden ist desz bauren roszstal mit 3 pferden und allerhand baurischer stall einrüstung. Diser stadel ist mit stro bedekt, darob tauben und rappen sitzen.

Von solchem gehet man gegen dem schlosz entzwischen bey dem thor hinein zum fischteuch oder weyer, ob demselben thor stehet ain raiger, im weyer ist ain schwahnen häuszlein, 2 schwanen, underschiedliche enten, allerley fisch, krebs, wasserblumen und gewechsz ain rennschifflin mit garn und netz, ruder und darbey wäschsteeg, auf welchem aine magt wäscht mit darbeystehenden gelten, kuefen, kregen voller Zeugs mit ainem gruenen platz, darauf aine

Jungfraw die wäsch aufhengt, bey derselben an der wand ist ain Immenhausz, mit 6 Immenkörb, und die Immen daran. Glaich an dem schlosz ist ain badstuben, sampt darzue ghörige wasch kessel, Züber, scheffel, kuchin und was zu solchen bad und waschwesen ghörig. In der badstuben ain bader, welcher schröpft, Umb den platz dieses teuchsz ist ain geflochtner Zaun, durch welchen bey der badstuben ain fuchsz mit ainer hennen hinausz schleufft. Von dannen gehet man widerumb zu diser thür herausz und dem schloszthor zu.

Bey dem eingang gegen der rechten hand im Dennen stehet eine landtgutschen, an selbiger wand hangen lange reyszspiesz, hellparthen, 1 wassersprizen, 7 wasserlöffel, 12 fewrkübel, gegen üben ist ain knecht kammerlin, darinnen seine bettstatt, darneben aine hellepart, ain wasserhund, ain knecht der die stifel anzeucht. An der Cammer desz Junkhers roszstall, darinnen 2 pferdt sampt darzueghörigen fueterung, fueterkasten. Hingegen über gehet man in die speiszkammer, oben auf 12 breite wassergläser, darunder 12 gruene irdine teller, 6 meelkübel, tellerfurten, Zünaine schüszlen und teller, büxen, broth, kerzen, hengel mit victualien, laiten, 2 mäget deren aine schmalz sticht, die andere fleisch holt, ain waag mit gewüchten.

Von solchen speiszkammer gehet man herausz, hinüben die stiegen auf, da ist gegen der rechten Hand die tägliche gewohnliche stuben darinnen ain gevierten tisch mit gruenem tuch bedekt, daran die fraw nehet, darinnen auch die kündtsmaget, die das künd an der schlingen fuert, welches mit ainem fädelin und flekhlin die katz dreget, bey solchen der schenktisch und gueszfasz Casten, beyde mit gläser, becher, leffel, piren, messer, leinwat und anderen ein-

gerüstet, lotterbett, sessel, gungl, bretspil, spiegel und Calender.

Von der stuben gehet man in die Cammer so mit tapezereyn behengt, darinnen aine angerichte bettstatt mit gruen taffetin vmbhang beclaidt, und mit sein schönen bett, ain kündtsbettstetlin mit schlafenden künd, bey solchen ain kasten mit 4 thüren in dem obern das silber geschürr, im underen die leinwath 2 truhen mit klaider, an der wand rapir, pandwehr, dolchen, ain spiesz, ain tischlin mit nachtlicht darob.

Ain gang darob 2 Jungfrawen sitzen, und nehen, mit papigoy und ainem geclaidten Affen.

In der kuchin bey dem fewrherd stehet die magt, welche dem künd das musz kochet, in diesen alle sachen zur kuchin gehörig, neben ainem speiszkasten, darob aine schwarze katzen, bey dem fischzüberlin ain fisch langet, sein darin gruen und weisse häfen, kupfer: messine und eyserne pfannen, schüszlen, teller, leichter, spritzen, leffel, bratspiesz, wasserschof, geusz, hackblökh, fischkrieg, im rauch würst. Auf der kuchin und stubenthür hangen spritzen.

Von solchen die stiegen hinauf gehet man gleich in den saal, darinnen aine lange tafel, welche mit rothen sammet bedekht, von deren man die dekin kan nemmen, tisch und stuel hinweg heben, mit den umbstehenden 10 seszlen, mitten auf der Tafel stehet ain silberin handbeckhin. Auf den 4 Thail desz saalsz 4 roth sammetin sessel, unden und oben in dem saal 3fache leichter mit weisz wachsinen kerzen, silberin rauchkessel, bülder auf den thüren. Ausz dem saal gehet man in desz hern schreib stuben, darinnen er am tisch sitzet, reht gebundene bücher, geigen, lautten, bürszbüxen, pistolen, rappir und dolchen, geltcassen, briefkästlen bey sich hat. Under der thür stehet

ain Englisch hund. Vor der saal thür sitzt ain bott, dem ain Junge zu trinkhen beut. Ausz dem saal gehet man auf ain gang, darauf stehet ain Jüngling, so die lautten schläget, darbey ain meerkätzlin. Der saal und stüblin ist Jedesz mit sonderbarer tapezerey behenget. Darnach kombt der dachstuel von lautten gebranten Ziegel, Innen alles dem verjüngten schuh nachgemacht, darob ist ain Cammer, darinnen die ghörige bettstatt. Im hof herab aine schlagende uhr mit aim glögglin.

Auf dem Kümmich im nest 2 storken, das uhrwerk treibt man hinden beym thürlin under dem Zug auf mit dem langen schlüssel, nemlich das schlag- gehe- und glögken werkh, denn es alzeit vorher lautet ehe es schlägt.

Auf der seiten beim schützen treibt man mit dem kurtzen schlüssel die Vögelgesang auf und musz das knöpflin mit G. heraussen, die 2 mit W. und S. drinnen stehn, wansz aufzogen und dasz man will den storkhen schnattern lassen, so zeucht man das knöpflin S. herausz, löset es mit dem faden under der Cleritas ausz, so schnattert der stork, bewägt 2 flügel und den halsz. Will man die wachtel hören schlagen, so zeucht man das knöpflin W. herfür, stekht S. hinein, lösets mit dem bendelin ausz, will man den guggu haben, so thut man das knöpflin G. hinein, lösets mit dem bendelin ausz.

Die Dekin im saal, darauf disz Uhrwerk angeschraufet, ist auch sehr schön.

Wan man ausz disem schlosz widerumb herab in den hof kombt, gegen der rechten hand, gehet man in den garten, oberhalb desz thorsz stehet ain pfaw, so man im garten gehet zur rechten hand hat es ain gepflasterten gang, darinnen ain schiesztafel mit silbernen stainen, ain sessel, ain wurtzgarten von aller-

hand silbernen und seydinen nach dem leben gemachten blumen in mitten stehet ain röhrkasten mit blumen krug, die lender mit P.S. von gebrauten aufgesetzten stainen, kiesz umbhero. von solchem gehet man in den grosen fruchtgarten, darinnen underschidliche baum, mitten im garten-auf aim baum ist ain gärtner, der äpfel abbricht, an dem baum aine laiten, im garten 2 künder, welche Apfel und büren aufklauben, neben ainem künd stehet ain körblin, darinnen Apfel und büren, fürwartz gegen dem gartenthor steth ain weiszer hund mit schwartzen ohren; diser fruchtgarten ist mit rosenstöcken aingefangen, darob ain aichhorn, negel und blumenscherben. Von solchen gehet man in den krautgarten, darinnen kuchin- und krautgewechsz, Alsz saalat, wersich, Cowifiol, artischokhen, cucumern, mellonen, roszmarin, meyeron, bey solchen ist aine gartnerin, welche mit dem kraut umbgeht, neben zue stehet ain korb, darinnen kraut, bey solcher magt für an stehet ain röhrkästlin mit ainem vergulten *Neptuno*. Gegen dem baurenhausz stehet aine doppelte laiten am düll, 2 besen, diser gantze garten ist mit bretten dem jungen schuch nach getillet, oben auf mit hölzinen spitzen, inwendig an den till herumb roth und weisse weintrauben und eisperbeerlen.

Gleich am baurenhausz stehet ain faszhanenhausz, darinnen 36ley Vögel zu sehen, von solchen gehet man wiederumb ausz dem garten in den hof zur rechten hand gegen dem baurenhausz die nechste thür hinein auf der linkhen hand ist die baurenstuben, darinnen ain ofen mit holtzinen gatter, oberhalb 2 essigkrig, neben herumb ligt der faul liendel auf dem lotterbank schlaffen, umbher stehn hagspel, gungelen, wassergelten. Auf dem tisch sitzt ain khünd bey ainer schissel mit milch, darbey ain

laibbroth, 2 stuel umb den tisch auf ainem aine katz, für der ain schwarzer hund auf der erden ligent, 2 hennen, ain klain kündlin auf aim steckhenrosz reuttent. Auf dem bankh sitzt die ahnen, so spinnt, mit einen Einglin bei ihr, neben solchen ain aufschlagtischlin, an der thür ain handkweelholtz, daran die handkweel hanget neben zu ain gieszfaszkasten, darinnen 4 baurengläser, under dem gueszbekhin hanget ain kupfern krug. Von solchen gehet man in die speiszkammer, darinnen aine magt milch auszrueret, fleischbank mit haakhmesser, obenauf hangen gedügen würst und 2 schunkhen, neben solchen stehn stückhkeesz, saiffen, under denselben 6 milchkerlen, ain schissel mit bauren kuchlen, ain multer mit butterwekhen, ain gruen teller mit preister (?) milch, neben zue 2 grune schiszlen, milchhafen, meelkübel, schmaltzhafen. Von dannen in die kuchin, darinnen hafen, pfannen, schüszlen, teller, leffel, hackmesser, saltzkanter, hackbrettlen, hilzin multern, wassergelten, besen, gabel, im kummich gedigen würst, neben zue an der wand ain wasser auszgusz. Von solchen kuchin gehet man durch die stuben hinausz in den dennen, ain stiegen hinauf, bey der stiegen zu der rechten hand ist des knechts kammer, darinnen aine angerichte bettstatt, daran ain klaider truhen. Aus solcher gegenüben ist des bauren Cammer, darinnen aine angerichte bettstatt auf 2 persohnen, die bettstat mit ainem halben himmel, unden an der bettstatt aine fueszentruhen, darinnen der beurin klaider, neben zue stehet aine gruene kachel, ain baar baurenschuh, zwischen den fenster aine truhen, darinnen desz bauren klaider, an solchen steth aine kündtsbettstatt, herübenwarts ain leinwath kasten eingerüstet, an solchen kasten stehet widerumb ain kündtsbettstattlin.

Von diser Cammer herausz den gang hinfür hat es ain thür gegen dem Baurenhof, noch ain eingang zum *necessario*, auf welchen aine magt sitzet, mitten auf dem gang aine maget, die aine kochel auszschüttet. Von solchen wider hinein füren aine stiegen hinauf kombt man auf den boden, darob ist korn, haber, gersten, 4 aingefilte kornsäckh, kornschaufel, 2 metzen, streichholz, besen, neben zue ain klein Cammerlin, darinnen ain huenerkorb, kornsäck, aine truhen, ain stuel. Mitten im boden ain Zug zum auf und ablassen, dasz Dach ist mit schündlen gedekht.

Von solchem widerumb herab, wan man ausz dem hausz, khombt man in ainen andern hof gleich auf der rechten hand sein allerley Viheställ mit Indianischen geflügel, gänsz, schaaf und schwein, iede art in aim underschidenen ställin, oben auf under dem dach, welches man herfür zeucht, ist ain huener stall, darinnen von allerley haanen und hennen, welche gegen dem schloszhof an ainem stieglin auf und abgehn.

Vor dem gansz stall stehet ain halb verbrochen rad aufgestekt, darob milch kerlen und krieglen trüknet werden. Darneben aine Indianische hennen. In disem hof stehet ain waagen mit holtz darob ain holzmaasz (?), aine wünden, ain holtzagst, vorne bey der ochsz ligt die waag zum fürspann, bey solchen ist ain schöpf schnarrbrunnen, in dessen boden vertieft ain spiegelin, darinnen man ainen kan ain lebendigen stockfisch weisen, welches das wahrzaichen dises mayrhofs ist. Gleich beim schweinstall zwischen dem Zaun reisset ain wolf mit ainem schaaf ausz, und fallen die excremente vom obern heuszlin darbey herunder, bey dem brunnen ist ain bachofen, under dem dach ligen die darzue ghörige schauflen, und wische. An dem brunnen hat es ain wassertrog, dar-

ausz ain schaaf trinket, zwischen dem bachofen und den thüren ligen 2 beugenholz, darbey aine tragbaaren mit holz beladen, ain besen am holz. Diser hof samt dem baurenhausz ist mit 2 underschidlichen Zaunen umbzaunt, und ist kain Zaun sowol auch kain dach wie das andere sonder Jedes auf aine sondere art gemacht.

So man ausz disem hof gehet, kombt man zu ainen klainen thurn, darinnen die gefangene geleget werden mit kettinen und stöckhen, im oberen gaden ist von allerley fewerwerkszeug, pulfer, flaschen, Zündtstrick, feurkuglen, raggeten, Reder.

Nechst ist der pothstall für pferdt. Von solchem kombt man in die schmittin, vor dero ain rad herauszen stehet, Innen ist der schmid bey der esz, arbeitet, und ist sie eingerüstet wie die fürnemste schmittin.

Nach solchem kombt und ist man widerumb bey dem schloszthor, mitten in dem hof ist ain röhrbrunnen Geckhet, auf der saul mitten desz röhrkastens ist hercules auf der hytra sitzent, träget aine vergulte kugel die welt bedeutent, 7 trakhenköpf spritzen wasser. Ferneren bericht vom wasserwerkh volget hinach am beschlusz diser beschreibung desz mayrhofs.

Zu beyden seiten der einfart sein 2 falckonetten zwischen 2 schantzkörben, darbey ihr ghörige zündtrueten und lunten, mitten der 2 stückhen steth ain enten, von solchen gegen der rechten handt bey dem ersten baurenhof gehet oder stehet aine kuhe, wie gleichfalsz aine enten, bey dem stadel ain baurenbub, welcher ain kalb an aim strickh in stall will fueren, vor den stadel ain fueder hew, darob ain rechen, wünden, ain hewgabel, sampt 2 rossen, so der baur auszspannet, auf selber seiten bey dem röhrkasten aine gaysz ain wenig fürbasz ain pfaw, bey den thor. Wie man zum fisch-

teuch kombt, stehet ain waiszer bock, herumb gegen dem schlosz ain stork. Alszdan bey dem schlosz aine hangende spatzier gutschen, vor der gutschen gegen dem röhrbrunnen ain vorthail auf das pferdt zu sitzen, aine pfäwin, aine enten wie auch aine Indianische enten, gleichbey dem gartenthor stehet aine hennen, herumbwarts gegen dem baurenhausz stehet ain truhen karren, darob aine hennen, darbey 7 schaaf mit ainer beurin, die sie schüret, 3 körb mit woll, hennen mit goggelhaanen, bey dem rohrkasten eckhstain ain schwarzer hund, so an den stain sprengt. Vor dem hausz hinausz stehet ain baum oder mayen mit sockhel und nestel, zopf, hosenbendel, handtschuh spigel und krantz, welchen der baur sainer bulschafft gesetzt. Von solchem herumb bey dem hennenstall ain hünerkorb, darunder aine gluckhhennen mit ihren jungen, auszen darumb gehende huenlen sambt zweyen gänsen zwischen den falconetlen und rohrbrunnen stehet aine gaysz, alsz dan gehet man wiederumb zum schlosz thor herausz.

Der grose hof ist mit rechten hüszling stainen gepflästert, alle thüren mit rechten schlossen beschlagen, das schlosz oder Junkershausz hüpsch gemahlt, mit rehte fenstern geglaset, die raamen mit kupfer dekt, sowol alsz das bad ain kupferin dach, der röhrkasten von gosznem metall, die stopffen und rinnen umbhero von lebendigen stainen.

(Volgt bericht, wie mit dem wasserwerck umbzugehn, welches mitten im fuesz in ainer schubladen ist.

# Verzeichnisse.

## I. Verzeichniss der Künstler-Namen.

(Nach den Seitenzahlen)


Aldegrever, Heinrich, 8, 102.
Altdorfer, Albrecht (angeblich), 169.
Altensteter, David, 182, 185.
Baumgartner, Ulrich, 181, 183.
Beham, Hans Sebald, 83, 103.
Bellekin, C., 267.
Benchert (?), Hermann, 274.
Berg (oder Berger), Magnus, 263.
Berillon, 288.
Bezold s. Pezolt.
Blesendorf, Samuel, 281.
Böhm, A., 289.
Böhne, 287.
Calau, B., 285.
Cavalier, 263.
Cellini, Benvenuto, 128, 129.
Chevalier, s. Cavalier.
Collin, Brüder, 285.
Cooper, Alexander, 237.
Coq, de, 237.
Court, Jean, 141—143.
Culmbach, Hans von, 80.
Däbeler, Michel, 258.
Denner, B., 283.
Dinglinger, Georg Friedr., 281.
Döbel, Joh. Christoph, 251, 269.
Dreſsche, Reineke vam, 53.
Dürer, Albrecht. Allgemeines: 66, 69. — Sichere Arbeiten: 72—77, 99. — Angeblich: 58, 78, 79, 92, 95, 97, 98, 100, 116, 118. — Formschn.: 117.
Eckstein, 271, 284.
Falz, Raimund, 264.
Fiammingo, 230.
Fischer, Johann Georg, 244.
Flötner, Peter, 68, 83, 114.
Frommer, 191.
Gabler, Mathäus, 183.
Gafs, Michael, 183.
Genser, Marx, 183.
Göttig (Göttich oder Gettich), Paul, 183, 192, 194, 195, 197, 203.
Goetze, 287.
Goschmann, Caspar (oder Friedr.), 183.
Grueszbekh, Daniel, 183.
Haberstumpf, Joh. Karl, 245.
Hainhofer, Philipp, 179, ff., 201.
Hamerani, Johann, 131.
Harrich, Christoph, 226.
Heckhinger, Jonas, 183.
Hoffmann, Jacob, 69.
Huaut, Brüder, 280.

Jamnitzer, Christoph, 161.
- - Wenzel, 157, 158.
Kager, Mathäus, 183.
Kallenbach, G. G., 290.
Kern, Leonhard, 83, 252—255.
Keyll, Johann, 274.
Kolb, Niclaus, 183.
Krafft, Adam, 67.
Kretschmer, 251.
Krug, Ludwig, 69, 106.
Kuenlin, Hans Jacob, 183.
Langenbucher, Achilles, 182.
Laudin, J., 149—151.
Laulne, Etienne de, s. Stephanus.
Leygebe, Gottfried, 246—250.
Limosin, Leonard, 139, 140.
Lük, A. C. (oder J. C.), 264.
Meelfuerer, Gabriel, 183.
Mendeler, Caspar, 183.
Meil, J. L., 267.
Meifsner, Joh. Heinr., 285.
Meytens, Martin de, 282.
Michelangelo (angebl.), 124, 125, 220.
Miller, Daniel, 183.
- - Jois, 183.
Mozart, Anton, 183, 189, 196.
Münder, Gottfried, 182.
Opel, Peter, 171.
Parent, Aubert, 285.
Passe, Simon de, 235.
Paumgartner, s. Baumgartner.
Pehner, Phil. Jacob, 182.
Pens, Georg, 102.
Pezolt, Hans, 232.
Pfeifhofen (?), 262.
Pösinger, N., 283.
Posch, L., 287.
Pozzo, Giov., 264.
Prieur, 153.
Rappo, C., 231.
Rehbaum, 290.
Reineke, s. Dresscher.
Rexmon, Pierre, 143—146.
Rösch, Hieronymus (angebl.), 101.
Sandrart, L. de, 280.
Schaper, Johann, 273, 274.
Scheuffelin, Hans, 101.
Schilling, J. F., 289.
Schlüter, Andreas, 250.
Schulz, Lebr. Will., 288
Schwanndaller, S. G., 244.
Schwartz, Hans, 71, 86, 94. (?)
Schwegler, Johannes, 183.
Schweigger, Georg, 233.
Siebmacher, Hans, 235. (?)
Silber, Jonas, 162.
Stahl, Andreas, 183.
Stephanus, 133.
Stofs, Veit, 67, 96, 97 (?)
Strauch, Georg, 279.
Tassaert, P., 284.
Teschler, Joh., 68.
Thora, 271.
Vicentino, Valerio, 126, 127.
Vigier, s. Court.
Vischer, Hermann, 68.
- - Peter, 67, 107—111.
Walbaum, Mathäus, 183, 186.
Walpurger, 288.
Wechter, Hans, 278.
Werner, Joseph, 282.
Zick, Lorenz, 266.
- Stephan, 266.
Zorn, Georg, 183.

## II. Verzeichniss der Gegenstände

### in Rücksicht auf Material, Technik und ursprüngliche Bestimmung.

(Nach den Randnummern des Textes.)

---

## Schnitzwerke aus Elfenbein.

**Geräthe:**

Pokale, Krüge, Kelche, Becher u. dergl.: no. 102; 298—315; 495.

Jagdhörner: no. 1 (und die Anmerkung zu no. 1); II, b; 104.

Bischofstäbe: no. 10; 68.

Kasten: no. II, a; 72; 73; 103.

Stockknöpfe und Krücken: no. 409—412.

Messer, Büchsen, Dosen u. dergl.: no. 269; 427.

**Altar- und Tafel-Aufsätze:** no. 416; 318.

**Statuetten:** no. 322—331; 400—403; 405—408; 413—415; 494.

Crucifixe: no. 319—321.

Schachfiguren: no. 59; 60 (vergl. Vorwort S. XXI.); 292, m.

An dem Kunstschranke: no. 369.

**Büsten:** no. 425; 426.

**Todtenköpfe:** no. 332; 335; 336.

**Reliefs:** no. 2; 3; 5—9; 61—67; 69—71; 91; 92; 311; 417—421.

Portrait-Medaillons: no. 422—424. Auf Brettsteinen: no. 493.

**Kunstdrechseleien:** no. 428—431.

(Hindu-Portugiesische Arbeiten: no. 102—104.)

---

## Schnitzwerke aus Holz.

Geräthe:
Kunstschränke: no. 288: 290—292.
Kasten: no. 74; 75; 168; 169.
Ornamentistisches: no. 267; 284.
Brettspiel u. a. Gegenstände mit musivischen Reliefs: no. 383—385.
Kirchliche Schmuckgeräthe in alterthümlichem Style: no. 93—96.
Statuetten: no. 142; 143; 266; 337; 345
Lebensgrofse Statue: no. 398.
Büsten: no. 141; 399.
Reliefs: no. 144—148; 151; 152; 155; 157; 158; 338—340; 342—344; 346; 347; 378—382; 487; 488. Am Kunstschranke: no. 292. l.
Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform); no. 108—113; 122—131; 139; 140.
Formstöcke von Holzschnitten: no. 172.

## Schnitzwerke aus Stein.

**Speckstein.**
Reliefs: no. 4; 160; 281.
Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform): no. 107; 115—121; 131; 136; 260—261; 401.
**Alabaster.**
Relief: no. 167.
**Marmor.**
Reliefs: no. 132; 161.
Lebensgrofse Büsten: no. 397; 483
**Serpentin.**
Geräthe: no. 295.

**Edle Steine.**

Erhaben geschnitten (als Früchte zur Dekoration eines Kästchens): no. 273.

Vertieft geschnitten: no. 296. 297.

## Schnitzwerke aus andren Materialen.

**Perlmutter.**

Reliefs: no. 89; 353—355; 432—434; 491.

**Muschelschnitte:** no. 490.

**Nautilus:** no. 435.

**Korallen:** no. 439.

**Schildpatt:** no. 372; 440.

**Horn, Kokos, Straufseneier:** no. 441.

**Meerschaum:** no. 486.

**Gagat.**

Arbeiten alterthümlichen Styles: no. 99—101.

**Bernstein.**

Geräthe der mannigfachsten Art und Sculpturen: no. 436—438.

## Arbeiten aus Thon.

**Gebrannt.**

Gefäfse: no. 170; 171 (Luther's Trinkkrug).

Portrait-Medaillon: no. 176.

**Ungebrannt.**

Reliefs: no. 484; 485.

## Arbeiten aus Wachs.

Wachsfiguren und Büsten in Lebensgröfse: no. 442—447.

Reliefs: no. 190; 350—352.

Siegelabdrücke: no. 16—58; 165; 166; 360.
(Letztere als Zeugnisse der Stempelschneidekunst.)

## Silber- und Gold-Arbeiten.

Krone: no. 79.
Kirchliches Prachtgeräth:
Monstranzförmige Gefäfse: no. 83; 84.
Monile: no. 85.
Erzbischöfl. Ring: no. 78.
Häusliches Prachtgeräth:
Pokale mit Münzen: no. 374.
Pokalartige Gefäfse: no. 271; 286.
Trinkhörner: no. 82; 287.
Tafel-Aufsätze: no. 270; 285.
Getriebene Arbeit an und in Kunstschränken: no. 288; 291; 292, a—c, f, k; 370; 372. — An Elfenbein-Gefäfsen: no. 298 u. a.
Kasten: no. 289; 296.
Filigran-Arbeiten: no. 371; 375.
Statuetten: no. 86; 87.
Medaillons: no. 356; 357; 376; 377; 492.

## Eisen-Arbeiten.

Geschnittene Arbeiten:
Statuetten und dekorirende Reliefs: no. 386—392.
Getriebene Arbeit: no. 183.

## Bronze-Arbeiten.

Geräthe: no. 177; 268.
Grofse Büsten: no. 201; 349; 395.
Statuetten: no. 164; 209; 348; 394; 396.

Reliefs: no. 88; 90; 97; 163; 178—182; 184—186; 192; 193; 196; 200; 202; 205—208; 393.

Portrait-Medaillons: no. 133; 135; 357; 358.

## Blei-Abgüsse.

Reliefs: no. 105; 106; 114; 137; 138; 153; 156; 159; 187—189; 191; 194; 195; 203; 204; 265; 272—280; 282; 283.

## Gyps-Abgüsse.

Reliefs: no. 149; 150; 154; 162.

## Glas-Arbeiten.

Erhaben gearbeitete Medaillons: no. 360.

Geräthe aus buntem Glase:

Rubinglas: no. 462.

Venetianisches Milchglas: no. 463.

Millefiori: no. 464.

Geräthe und andre Arbeiten aus weifsem Glase:

Pokale mit geschliffenen Darstellungen: no. 461.

Glasscheiben mit geschliffenen Darstellungen: no. 359; 370; 371.

Gefäfse mit eingebrannten Malereien: n. 175; 449—460.

## Malereien.

Oel-Malereien: no. 173; 367; 478. — An und in Kunstschränken: no. 290; 292, h, i, o, p, r, s.

Wachs-Malereien: no. 489.

Miniatur-Malereien: no. 80; 174; 366; 479—482. — An einem Schmuckkästchen: no. 75.

**Email-Malereien, auf Geräthen, Tafeln und Medaillons:** no. 12—15; 98; 210—259; 292, d, e; 469—477
**Plastische Ornamente mit emaillirter Färbung:** no. 296; 369; 370.

## Gravirte Arbeiten,
### gröfsten Theils zur Verzierung von Prachtgeräthen dienend.

**In Silber:** no. 83; 288; 292, m, n, o, q; 294; 362—365
**In Elfenbein:** no. 292, m; 318; 361.
**Auf Nautilus-Muscheln:** no. 435.

## Metall-Spiegel,
**mit geätzten Darstellungen:** no. 465—468.

## Zeichnungen:
**Auf Pergament:** no. 81; 368.

## Stickerei:
**Auf einer Bischofmütze:** no. 76.

## Architektonische Modelle.
**Aus Holz:** no. 448; 500.
- **Kork:** no. 497; 498.
- **Papier-maché:** no. 499.

(Aufserdem der Architektur angehörig: das Wachssiegel: no. 55; der Original-Rifs des Kölner Doms: no. 81.)

Gedruckt bei Petsch

# . Monogramm . Tafel

eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Rand Numern
des Textes

1. n. 81

2. n. 111

3. n. 191

4. n. 118

5. n. 129

6. n. 153

7. n. 151

8. n. 161

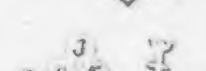
9. n. 811

10. n. 889

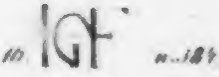
11. n. 2.92. p.

12. n. 303

13. n. 116

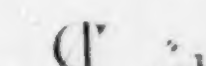
14.  n. 317

15. n. 118

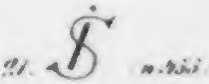
16.  n. 184

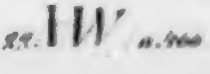
17. n. 900

18. n. 901

19.  n. 935

20. n. 954

21.  n. 955

22.  n. 960